

معجم

مصطلحات

العروض والقافية

د. عمر عتيق



معجم

مصطلحات العروض والقافية

دراسة دلالية إيقاعية

أول معجم شامل لمصطلحات علم العروض والقافية المتداولة وتعريفاتها

تأليف

د. عمر عتيق

دار أسامة للنشر والتوزيع

الأردن - عمان

نبلاء ناشرون وموزعون

الأردن - عمان

الناشر

دار أسامة للنشر و التوزيع

الأردن - عمان

• هاتف: 5658252 - 5658253

• فاكس: 5658254

• العنوان: العبدلي - مقابل البنك العربي

ص. ب: 141781

Email: darosama@orange.jo

www.darosama.net

نبلاء ناشرون وموزعون

الأردن - عمان - العبدلي

حقوق الطبعة محفوظة

الطبعة الأولى

2014م

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2013 / 5 / 1618)

416

عتيق، عمر عبد الهادي

معجم مصطلحات العروض والقافية / عمر عبد الهادي
عتيق - عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2013.

() ص .

ر.أ: (2013 / 5 / 1618)

الواصفات: /بحور الشعر العربي// التقضيلات// علم
العروض// المعاجم

ISBN: 978-9957-22-543-8

الفهرس

المحتويات

الصفحة

المقدمة 11

الهمزة

15

1- الابتداء 15

2- الإجازة 16

3- الاستدعاء (القافية المستدعاة) 20

4- الإشباع 23

5- الإصراف 25

6- الإضممار 25

7- الاعتماد 26

8- الإقعاد 27

9- الإقواء 29

10- الإكفاء 34

11- الإيطاء 39

الباء

43

1- البأو 43

2- البتر 43

3- بحور الشعر 44

4- البذل 89

5- البريء 90

التاء 91

- 1- التأسيس 91
- 2- التجميع 92
- 3- التحريد 93
- 4- التخميع 94
- 5- التدوير 94
- 6- التذييل 102
- 7- الترفيل 103
- 8- التسبيغ 104
- 9- التشريع 105
- 10- التشطير 106
- 11- التشعيث 107
- 12- التصريح 108
- 13- التضمن 114
- 14- التفعيلة 117
- 15- التقطيع العروضي 118
- 16- التوجيه 119

الذاء 121

- 1- الذرم 121
- 2- الذلم 122

123 الجيم

- 123 1- الجمم

124 الحاء

- 124 1- الحذذ
125 2- الحذف
125 3- الحذو
126 4- الحشو

127 الخاء

- 127 1- الخبل
128 2- الخبن
129 3- الخرب
129 4- الخرم
133 5- الخروج
134 6- الخزل (الجزل)
135 7- الخزم

139 الدال

- 139 1- الدائرة العروضية
145 2- الدخيل
146 3- الدوييت

149 الراء

- 149 1- الرّدف

- 151 2- الرّس
- 152 3- الرّمل
- 152 4- الرّوي

157 _____ **الزاي**

- 157 1- الزجل
- 169 2- الزحاف

179 _____ **السين**

- 179 1- السّالم
- 179 2- السبب
- 181 3- السلسلة
- 181 4- السناد

185 _____ **الشين**

- 185 1- الشتر
- 185 2- الشطر
- 186 3- شعر التفعيلة (الشعر الحر)

199 _____ **الصاد**

- 199 1- الصحيح
- 199 2- الصلم

201 _____ **الضاد**

- 201 1- الضرب
- 201 2- الضرورة الشعرية

الطاء 219

- 1- الطي 219

العين 221

- 1- العروض (علم العروض). 221
2- العروض (تفعيلة العروض). 222
3- العَصَب 223
4- العَضْب 223
5- العقص. 224
6- العَقْل 225
7- العلة 226

الغين 230

- 1- الغاية 230

الفاء 231

- 1- الفاصلة 231
2- الفَصْل 231

القاف 233

- 1- القافية. 233
2- القبض. 242
3- القَصْر. 244
4- القَصْم. 245
5- القصيد (القصيدة). 246
6) قصيدة النثر. 246

- 250 7- القطف.
- 251 8- القطع .
- 251 9- القوما .

الكاف 253

- 253 1- الكان وكان.
- 254 2- الكشف .
- 256 3- الكَفُّ.

اللام 257

- 257 1- لزوم ما لا يلزم.

الميم 259

- 259 1- المُتَدَارِك .
- 260 2- المُتَرَادِف .
- 260 3- المُتَرَاكِب .
- 261 4- المُتَكَاوِس.
- 261 5- المُتَوَاتِر .
- 262 6- المجرى .
- 263 7- المخلع .
- 264 8- الخمس .
- 267 9- المُرَاقِبَة .
- 268 10- المزدوج .

- 11- المسمط 268
- 12- المشطور 271
- 13- المَشْكُول 272
- 14- المصمت 272
- 15- المُعاقِبَة 273
- 16- المعرى 275
- 17- المقطع 275
- 18- المكائفة 277
- 19- المكبول 277
- 20- المنهوك 277
- 21- المواليا 278
- 22- الموسيقى الداخلية 280
- 23- الموشح 298
- 24- الموفور 303

النون 305

- 1- النَّفَاز 305
- 2- النقص 305

الواو 307

- 1- الوتد 307
- 2- الوزن 309

- 3- الوَصْل 311
4- الوقص 312
5- الوقف 313

المصادر والمراجع 325

المقدمة:

يجسد الكتاب الدرس العروضي المعاصر في ثلاثة مسارات متكاملة؛ الأول: المسار المدرسي الذي يقتضي التعريف بأبجديات علم العروض والقافية من حيث التعريف والتمثيل. والثاني: مسار المرحلة الجامعية الذي يعتني بالتعريف والتمثيل والتعليل والربط والتفريق والاستنتاج. والثالث: مسار الدراسات العليا الذي يهتم بالدراسة الرأسية للقضايا العروضية. وهي مسارات ثلاثة تكفل بها الكتاب. ويعاين الكتاب الأبعاد الدلالية والإيقاعية لمصطلحات العروض والقافية، ويحرص على تأصيل المصطلحات بالربط بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي لإظهار علاقة المصطلح بالبيئة العربية؛ تلك العلاقة التي تسهم في تخليص المصطلح من غرابته وتقريبه دلالاته إلى الأذهان. وقد دأب دارسو العروض على الشكوى من صعوبة علم العروض وبخاصة تعدد مصطلحات الزحاف والعلل العروضية وتداخلها وتشابها وكثرة مصطلحاتها، ومن القافية وما يتعلق بها من حروف وحركات وعيوب، وقد بالغ بعضهم حينما زعم أن المعنى اللغوي لكلمة العروض تعني الطريق الضيق بين جبلين، ولهذا سمي علم العروض بهذا الاسم تشبيها لصعوبته بصعوبة المشي في الطريق بين جبلين، ولهذا ينبري الكتاب للرد على المزاعم التي تتهم علم العروض بالتعقيد والصعوبة؛ فيعمد إلى حزمة من التقنيات المنهجية التي تضمن تخليص المصطلح من الإشكاليات التي توهمها بعض الدارسين.

ومن أبرز التقنيات المنهجية في عرض مصطلحات العروض والقافية الاستهلال بالمعنى اللغوي (المعجمي) للمصطلح بهدف ربط معنى المصطلح بالسياق الاجتماعي والبيئي، وهو ربط يفضي إلى نقل المصطلح من دلالاته المجردة إلى دلالة حسية تتجلى في مظاهر الحياة الاجتماعية وعناصر البيئة؛ فمصطلح (الخبز) - على سبيل المثال - يعني حذف الحرف الساكن الثاني من التفعيلة، ويفضي الخبز العروضي إلى تقصير أو تقليص مساحة التفعيلة، وهو ما يناظر خبز أو تقليص الثوب أو القميص، كما تحرص منهجية الكتاب على رصد العلاقة الدلالية بين المعنى

اللغوي والمعنى الاصطلاحي، فالعلاقة الدلالية بين خبن التفعيلة وخبن الثوب تتجاوز دلالة التقصير أو التقليل إلى الدلالة الموضوعية؛ فخبن الثوب يتم من طرفه، وكذلك خبن التفعيلة يتم من أولها، أي من السبب الأول منها.

وتسعى منهجية الكتاب إلى الموازنة بين المصطلحات التي تتشابه في دلالتها الاصطلاحية منعا لحدوث لبس لدى الدارس، فالتذييل والترفيل - مثلا - هما من علل الزيادة، والفرق بينهما أن الزيادة في التذييل أقل من الزيادة في الترفيل، فتفعيلة مستعلن (- ب -) حينما يطرأ عليها تذييل تتحول إلى مستعلن (- ب - °)، وهذا يعني أن المقطع الطويل الأخير تحول إلى مقطع زائد الطول. أما تفعيلة متفاعلن (ب ب - ب -) حينما يطرأ عليها ترفيل تتحول إلى متفاعلاتن (ب ب - ب -)، وهذا يعني أن مقطعا طويلا زاد على أصل التفعيلة، وينظر هذا الفرق في الزيادة الفرق بين الثوب المذيل والثوب المرفل؛ فطول الثوب المذيل أقل من طول الثوب المرفل؛ فذيل الثوب المذيل يجر على الأرض دون أن يُركل بالرجل، أما ذيل الثوب المرفل فيجر على الأرض ويمكن ركله بالرجل، فالرُفْل جَرُّ الذيل وَرَكْضُهُ بِالرَّجْلِ.

ولا يخفى أن أي علم يحتاج إلى معايير وضوابط ومصطلحات تحفظ له مفاهيمه وأصوله ونظرياته فكما أن صنعة النحو وضعت ليعافى بها اللسان من فضيحة اللحن فكذلك علم العروض وضع ليعافى به الشعر من خلل الوزن، فلولاها لاختلفت الأوزان واختلفت الألحان وانحرفت الطباع عن الصواب انحراف الألسنة عن الإعراب.⁽¹⁾ ومن هنا تتجلى أهمية دراسة مصطلحات العروض على اعتبار أنه علم الشعر ومعياره، وقطبه الذي عليه مداره، به يُعرف الصحيح من السقيم والعليل من السليم، وعليه تبتني قواعد الشعر، وبه يَسْلَمُ من الأود والكسر.⁽²⁾

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. تحقيق: الحساني حسن

عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 233

2) المرجع نفسه ص 235

ويتجاوز الكتاب الغاية التعليمية إلى تشكيل البنية التحتية للذائقة الموسيقية للقارئ أو المبتدئ بكتابة الشعر، ولا يخفى أن ملكة التذوق الموسيقي للشعر تحتاج إلى التوجيه والضبط والصقل، لهذا تكفل الكتاب بضوابط الذائقة الموسيقية، إذ إن شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى؛ فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته، نرى ذلك عند اليونان القدماء، فهو ميريوس كان يغني شعره على أداة موسيقية خاصة، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين؛ فقد كانت توجد في العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهي المعروفة باسم تروبادور "Troubadours"، ولا يزال "الشاعر" معروفاً في الريف، وهو يلقي أشعار أبي زيد الهلالي وعنترة وغيرهما، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أدواته الموسيقية المعروفة باسم "الربابة"⁽¹⁾. وما جعلت العرب الشعر موزوناً إلا لمد الصوت والدندنة ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور⁽²⁾

وغاية الشعر أسمى من دلالات معجمية، فلو كان المعنى هو الهدف المنشود من الشعر لكان النثر أيسر صنعة وأقرب دلالة. فالشعر لا يؤدي غايته منفصلاً عن وهج الإيقاع الذي يجعل المعنى أكثر تأثيراً وإثارة إذ ((إن من أخطر أسرار الشعر غير المعلنة تلك الجذوة الإيقاعية والموسيقية السرية التي تمتلئ بها القصيدة والتي تجعل من لغتها الاعتيادية لغة شعرية متوترة ومشحونة بكهيبات مستفزة وغير مرئية، لها القدرة على التأثير على المخيلة والسمع والأعصاب بطريقة مذهلة))⁽³⁾

وتتقاطع أهداف الكتاب مع المفاصل الرئيسة لكلمة ألقاها كمال محمد بشر في ندوة "قضايا الشعر المعاصر في قوله: ((تصبح دراسة العروض مجدية إذا

(1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، ب، ت. ص 41

(2) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور: المستطرف في كل فن مستطرف. عالم الكتب، بيروت، ط

1، 1419 هـ، ص 320

(3) ثامر، فاضل: الصوت الآخر — الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة

الأول، 1992، ص 288

تمت في ضوء شرطين: أن تكون وسيلة لتحقيق غرض، وليست غاية في ذاتها، وإذا درسنا هذه القواعد جيداً بوعي. ليس القصد منها أن يعرف الدارس البيت عروضياً، ومعرفة البحر الذي جاءت القصيدة فيه، لأن مثل هذه الغاية إذا اتخذناها هدفاً لا تساوي في قيمتها أكثر مما يساويه حلُّ الكلمات المتقاطعة في الصحف والمجلات. نعم، من المهم في المرحلة الأولى أن تُعنى بمصطلحات العلم، وأن نتعرف إلى البحور وقواعد القافية، ولكن الغرض من الدراسة لا يتحقق إلا حين تستطيع الأذن، إلى جانب التركيز الذهني، أن تقوم بكل هذا في سرعة ودقة، وأن تتعرف آلياً إلى الوحدات النغمية، عن طريق التمكن من معرفة البحور، وما يدخلها من زحافات وعلل⁽¹⁾.

[1] من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر". عُقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

15

2- الإجازة

أجازَه: خَلَّفه وقطعه.⁽¹⁾ ويقال: إن اشتقاق الإجازة من أجزت الحبل إذا خالفت بين قواه.⁽²⁾ أما المعنى الاصطلاحي فقد اختلف فيه العروضيون على النحو الآتي:

أولاً: مفهوم الإجازة وفق مخارج الحروف

الإجازة عند ثعلب، تقارب حروف الروي في المخرج كالعين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء ويمثل ثعلب بقول الشاعر:

قُبِحَتْ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صَدْعٍ كَأَنَّهَا كَشِيَّةٌ ضَبٌّ فِي صَقْعٍ

وقول الشاعر:

أَلِدْتُ مِنْ ظَهْرِ فَرَسٍ نَوْمٌ عَلَى بَطْنِ فَرَسٍ

وقول آخر:

رُبَّ شَيْءٍ سَمِعْتَهُ فَتَصَامَمَ تَوْعْنِي تَرْكْتَهُ فَكَفَيْتُ
يَنْفَعُ الطَّيِّبُ الْقَلِيلُ مِنَ الرِّزِّ قِيْلَ لَا يَنْفَعُ الْكَثِيرُ الْخَبِيثُ

فجمعوا بين العين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء.⁽³⁾

وتشير الأمثلة التي ساقها ثعلب إلى إشكالية في مفهوم الإجازة؛ إذ إن تقارب الحروف لم يقع في كلمات القافية فحسب، بل وقع في كلمة القافية للبيت الواحد، ووقع في شطري البيت، فهل الإجازة عند ثعلب تعني تقارب حروف الروي في أبيات متتابعة أم تقارب نهاية الشطرين في الحرف الأخير؟

(1) لسان العرب: جوز

(2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978، ص 18

(3) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995، ص 65

وذهب الدماميني إلى أن الإجازة هي اقتران حرف الروي بحرف يخالفه في المخرج،
نحو قول الشاعر:

خليلي سيرا واطركا الرحل إنني بمهلكة والعافيات تدور
فبيناه يشري رحله قال قائل لمن جمل رخو الملائم نجيب

فجمع بين الراء والباء وبينهما تباعد في المخرج⁽¹⁾ فالراء صوت لثوي، والباء صوت شفوي ثنائي. ولا نجد فرقا جوهريا بين مفهوم الإجازة عند ثعلب ومفهومها عند الدماميني؛ فتعلب يسمي العلاقة المخرجية بين الحرفين تقاربا، والدماميني يسميها اختلافا. والمخرج المتقارب هو المخرج المختلف وليس مخرجا متماثلا؛ إذ لا فرق في قولنا: إن مخرج الراء متقارب من مخرج الباء، وقولنا: إن مخرج الراء مختلف عن مخرج الباء.

والإجازة عند الخليل أن تكون القافية طاءً والأخرى دالا ونحو ذلك، وهو الإكفاء⁽²⁾.

ثانيا: مفهوم الإجازة وفق حركات القافية

الإجازة في الشعر أن يكون الحرف الذي يقع قبل حرف الروي مضموماً ثم يكسر أو يفتح ويكون حرف الروي مقيدا⁽³⁾. وهو مفهوم سناد التوجيه - كما سيتبين لنا فيما بعد - .

ومنهم من جعل الإجازة اختلاف حركة الروي فيما كان وصله هاء ساكنة خاصة، وأنشدوا:

الحمد لله الذي يعفو ويشتد انتقامه
في كرمهم ورضاهم لا يستطيعون اهتـ ضامة

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على نجايا الرامزة، ص 247

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 155. وانظر: لسان العرب: جوز

(3) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد

الحميد. دار الجليل، بيروت، ط 4، 1972، ج 1، ص 167. وانظر: لسان العرب: جوز

وأنشد آخرون في مثل ذلك، إلا أن منهم من أطلق الهاء:

فديت من أنصفني في الهوى حتى إذا أحكمه مله
آمن ما كنت، ومن ذا الذي قبلي صفا العيش له كله؟

ويضيف القيرواني الإجازة اختلاف حركات ما قبل الروي، وهو مأخوذ من إجازة الحبل، وهو: تراكب قواه بعضها على بعض، فكأن هذا اختلفت قوى حركاته. وقد حكى ابن قتيبة عن ابن الأعرابي مثل قول أبي عبد الله، وقال: هو مأخوذ من إجازة الحبل والوتر.⁽¹⁾

ثالثاً: مفهوم الإجازة من حيث نظم الشعر

الإجازة في الشعر أن تُتِمَّ مصراع غيرك،⁽²⁾ أي أن ينظم شاعر شطراً أول، ويجيزه آخر بالشرط الثاني، كقول أحدهم يصف ماء نهر جعده مرّ النسيم، وكان بالقرب منه فتاة أعرابية.

فقال: عقد الريح على الماء زرد

فقلت: يا له درعاً منيعاً لو جمد

وقال أبو نواس: عذب الماء وطابا

فقال أبو العتاهية: حبذا الماء شراباً⁽³⁾

والإجازة كذلك بناء الشاعر بيتاً أو قسماً يزيد على ما قبله، وربما أجاز بيتاً أو قسماً بأبيات كثيرة، فأما ما أجز فيه قسيم بقسيم فقول بعضهم لأبي العتاهية:

أجز برد الماء وطابا

(1) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 155

(2) لسان العرب: صرع

(3) السراج، محمد علي: الباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل.

فقال: حبذا الماء شراباً

وأما ما أجيز فيه بيت بيت فقول حسان بن ثابت وقد أرق ذات ليلة فقال:
متاريك أذناب الأمور إذا اعترت أخذنا الفروع واجتنبنا أصولها
وأجبل، فقالت ابنته: يا أبت، لا أجيز عنك، فقال: أوعندك ذاك؟ قالت:
بلى، قال: فافعلي، فقالت:

مقاويل للمعروف خرس عن الخنا كرام يعاطون العشيرة سولها
قال: فحمي الشيخ عند ذاك، فقال:
وقافية مثل السنان ردفها تناولت من جو السماء نزولها
فقالت ابنته :

براهما الذي لا ينطق الشعر عنده ويعجز عن أمثالها أن يقولها
وذكر أن العباس بن الأحنف دخل على الذلفاء فقال: أجيزني عني هذا البيت:
أهدى له أحبابه أترجة فبكى وأشفق من عيافة زاجر
فقالت غير مفكرة:

خاف التلون إذ أتته لأنها لوان باطنها خلاف الظاهر

فحلف لها بكل الأيمان، وكانت تعزه، لئن ظهر البيت إن دخلت منزلكم
أبدأ، وأضافه إلى بيته. ⁽¹⁾ ولا يخلو مفهوم الإجازة في نظم الشعر من ازدواجية في
المفهوم؛ فهو يجمع بين إجازة الشطر، وإجازة البيت.

وتجاوز خلاف العروضيين مفهوم الإجازة إلى لفظ المصلح؛ فبعضهم يرى أن
لفظه إجازة بالزاي، وبعضهم يرى أنه إجازة بالراء، ويبدو أن اختلاف لفظ المصطلح
يرتبط بالخلاف بين الكوفيين والبصريين، فقد قال المهلب: ورأيت به خط الطوسي
والسكري بالراء، وهو قول الكوفيين، فأما البصريون فيقولون الإجازة بالزاي. ⁽²⁾

(1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 2، ص 89

(2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 167

واختلف العروضيون حول الأصل اللغوي للإجارة، فقال بعضهم: الإجارة في القوافي مشتقة من الجوار في السكنى والذمام، ألا ترى أنها فيما تقارب من الحروف، فكأن الحرف جاور الآخر ودخل في ذمامه، وقال قوم: بل هي من الجور، كأن القافية جارت، أي: خالفت القصد.⁽¹⁾

3- الاستدعاء (القافية المستدعاة)

حينما يتم معنى البيت قبل تمام وزنه وقافيته، يلجأ الشاعر إلى إقحام كلمة لإتمام الوزن وروي القافية، فتأتي الكلمة المقحمة أو المستدعاة نافرة في سياقها الدلالي. يقول ابن سنان: من القوافي التي جاءت حشواً لأجل حرف الروي من غير معنى يختص به، قول أبي عدي القرشي:

ووقيت الحتوف من وارث وا لو أبقاك صالحاً رب هود

فليس في تسمية الباري تبارك وتعالى: رب هود معنى ولا وجه لذلك إلا أن القصيدة دالية، وإلا فهو تعالى رب نوح وهود وكل أحد، وهذا كثير في الأشعار الضعيفة.⁽²⁾ فقد تم المعنى قبل كلمة (هود)، لكن وزن البيت بحاجة إلى مقطعين طويلين (هود - -)، والقصيدة دالية، وكلمة هود تقي بالوزن والقافية، ولكنها لا تخدم المعنى العام للبيت. ولعل تسمية القافية مستدعاة تعود إلى معنى "الدعي" وهو الولد المنسوب إلى غير أبيه، وذلك تشبيهاً لكلمة القافية التي لا تتسجم مع معنى البيت بالولد الذي يُنسب إلى غير أبيه.

وفي قول بشار:

لله درُّ فتاة من بني جُشم ما أحسن العين والخدين والنابا

ينتهي معنى البيت قبل كلمة (والنابا)، لكن حاجة الشاعر لوزن (والنابا)، وحاجة الشاعر إلى روي الباء جعلته يقحم الكلمة، فأفسد المعنى، لأنه معنى الناب لا ينسجم مع سياق الغزل، فليس من المستساغ أن يتغزل الشاعر بأنياب محبوبته !

(1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 167

(2) الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، ط 1، 1982، ص 64

ويقول القيرواني: ما أعجب السيد الحميري في قوله:

أقسم بالفجر وبالعشر	والشفع والوتر ورب لقمان
في منزل محكم ناطق	بنور آيات وبرهان
فالفجر فجر الصبح والعشر عشر	ر النحر والشفع نجيان
محمد وابن أبي طالب	والوتر رب العزة الباني
باني سموات بناها بلا	تقدير إنس ولا جان

فانظر إلى قوله "رب لقمان" ما أكثر قلقه وأشد ركاكته!!! وأما قوله "الباني" فقد خرج فيه من حد اللين والبرد، وتجاوز فيه الغاية في ثقل الروح، والله حسبه.

ومن أناشيد قدامة قول علي بن محمد صاحب البصرة:

وسابغة الأذيال زغف مفاضة تكنفها مني نجاد مخطط

فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط النجاد، وهذا أقل ما في تكلف القوافي الشاردة إذا ركبها غير فارسها، وراضها غير سائسها.⁽¹⁾

وينبه حازم القرطاجني إلى التعالق الدلالي بين كلمة القافية والسياق الكلي أو الجزئي للبيت بقوله: ((وقد تختلف حال من يبني أوائل لكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر. فتارة يبني على القافية جميع البيت، وتارة شطره أو أكثره، ثم يسد الثلمة الباقية بما يناسب الكلام وما تقدمه. وكذلك من يبني آخر الكلام على أوله قد يعرض له نقيض هذه الحال فيبني الكلام من أوله إلى آخره إذا سنحت له القافية بيسر، أو يكمل بناء الشطر الأول أو أكثر من الشطر، ثم يتم الباقي بما تتيسر له فيه القافية.))⁽²⁾

(1) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة. ج 2، ص 73

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 281

ومن المفيد أن نشير إلى مصطلح "الإيغال" الذي يتفق ويختلف عن مصطلح القافية المستدعاة. لنقف أولاً على المعنى اللغوي والاصطلاحي للإيغال ثم نشرع بالموازنة بينهما فالوغل والواغل الذي يدخل على القوم في طعامهم وشرابهم من غير أن يدعوه إليه أو يتفق معهم مثل ما أنفقوا، وأوغل القوم إذا أمعنوا في سيرهم داخلين بين ظهراني الجبال أو في أرض العدو وكذلك توغلوا وتغلغلوا⁽¹⁾. فالمعنى اللغوي يدور حول الزيادة على الأصل، وكذلك المعنى الاصطلاحي وهو أن يستكمل الشاعر معنى بيت الشعر بتمامه قبل أن يأتي بقافيته، فإذا أراد الإتيان بها ليكون الكلام شعراً أفاد بها معنى زائداً على معنى البيت، فكأن المتكلم قد تجاوز حد المعنى الذي هو آخذ فيه، وبلغ إلى زيادته عن الحد.

ومن الإيغال قول امرئ القيس:

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

فقد تم معنى التشبيه قبل القافية، فقد شبه عيون البقر الوحشي بالجزع وهو خرز فيه بياض وسواد، ولكن الإيغال في قوله: (الذي لم يثقب) توضيح للمعنى، لأن عيون الوحش غير مثقبة، وينبغي أن يكون الخرز غير مثقب ليتم التماسك بين المشبه والمشبه به. وقال زهير:

كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم

فقد تم المعنى قبل القافية، ولكنه أوغل في قوله: (لم يحطم)، لأن حب الفنا إذا كسر لا يكون أحمر. ((فأوغل في التشبيه إيغالاً بتشبيهه ما يتناثر من فتات الأرجوان بحب الفنا الذي لم يحطم؛ لأنه أحمر الظاهر أبيض الباطن، فإذا لم يحطم لم يظهر فيه بياض البتة، وكان خالص الحمرة))⁽²⁾

ومن الإيغال قول الأعشى:

كناطح صخرة يوماً ليقلقها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

(1) انظر: لسان العرب: مادة وغل

(2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 2، ص 58

فقد تم المثل بقوله: وأوهى قرنه، فلما احتاج إلى القافية قال "الوعل" ... قلت: وكيف صار الوعل مفضلاً على كل ما ينطح؟ قال: لأنه ينحط من قنة الجبل على قرنه فلا يضيره.⁽¹⁾

فالإيغال والاستدعاء يتفقان في أن معنى البيت يتم قبل تمام الوزن والقافية، ويختلفان في أن الإيغال يزيد المعنى وضوحاً وتأكيذاً وجمالاً وإثارة، والقافية المستدعاة تفسد المعنى، لأن الشاعر يمزج بها لإتمام الوزن والقافية.

4- الإشباع

تفيد مادة شبع القوة والتمكن والامتلاء والارتواء، نقول: حَبْلٌ شَبِيعُ الثَّلَّةِ متينها وثَلْثُهُ صُوفُهُ وشَعْرُهُ ووَبرُهُ والجمع شُبُعٌ، وكذلك الثوب، يقال: ثوب شَبِيعُ الغزل أي كثيره، وثياب شُبُعٌ ورجل مُشَبَّعُ القلب وشَبِيعُ العقل ومُشَبَّعُهُ مَتِينُهُ وشَبَّعَ عقله فهو شَبِيعٌ مَتْنٌ وأشَبَعَ الثوبَ وغيره رَوَاهُ صِبْغاً.⁽²⁾ ويرى التنوخي أن الأصل اللغوي للإشباع العروضي مأخوذ من قولنا: أشبعت الثوب: إذا أحكمته وقويته.⁽³⁾ أما في الاصطلاح فالإشباع هو حركة الحرف الذي يقع بين التأسيس والرؤي، وهو الدخيل، نحو قول الشاعر:

يزيدُ يفضُّ الطرفَ دوني كأنما زوى بينَ عينيهِ عليَّ المحاجمُ

فالألف تأسيس والجيم دخيل والميم روي، وكسرة الجيم هي الإشباع في كلمة (المحاجم) وقيل الإشباع اختلاف تلك الحركة إذا كان الرؤي مقيداً.⁽⁴⁾ وهذا هو سناد التوجيه كما سيأتي بيانه.

ويربط ابن جني بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي من خلال معنى القوة والتمكن، ففي اللغة يفيد الإشباع القوة والإحكام، نحو أشبعت الثوب إذا قويته

(1) الفيرواني، ابن رشيقي: العملة. ج 2، ص 57

(2) لسان العرب: مادة شبع

(3) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 11

(4) لسان العرب: شبع

وأحكامه، وكذلك فإن الحرف المتحرك (حركة الدخيل) أقوى من الحرف الساكن، وهو ما يفهم من قول ابن جني: ((سُمِّيَ بذلك من قِبَلِ أَنَّهُ لَيْسَ قَبْلَ الرَّوِيِّ حَرْفٌ مَسْمُومٌ إِلَّا سَاكِنًا أَعْنَى التَّأْسِيسِ وَالرُّدْفِ فَلَمَّا جَاءَ الدَّخِيلُ مُحَرَّكًا مُخَالِفًا لِلتَّأْسِيسِ وَالرُّدْفِ صَارَتِ الْحَرَكَةُ فِيهِ كَالِإِشْبَاعِ لَهُ، وَذَلِكَ لَزِيَادَةِ الْمُتَحَرِّكِ عَلَى السَّاكِنِ لِاعْتِمَادِهِ بِالْحَرَكَةِ وَتَمَكُّنِهِ بِهَا))⁽¹⁾

واللافت أن تغير حركة الدخيل (الإشباع) يجوز تغييرها عند الخليل، ولا يجوز عند الأخفش⁽²⁾ الذي يرى أن العرب لزمته في كثير من أشعارها. ولا يحسن أن يجتمع فتح مع كسر، ولا كسر مع ضم، لأن ذلك لم يقل إلا قليلاً.⁽³⁾

أما العروضيون المحدثون فلا يجيزون تغير حركة الإشباع، وإذا وقع تغير في حركة الإشباع فهو عيب يسمى سناد الإشباع، كما سيتضح فيما هو آت. والإشباع كذلك إطالة صوت حركة آخر حرف في الشطر الأول، وحركة آخر حرف في الشطر الثاني، ففي قول الشاعر:

قفنا نبك من ذكرى حبيب ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدخول فحومل
تتحول حركة اللام في (منزل) إلى حركة طويلة (ياء)، وتنطق (منزلي). وفي قول الشاعر:

وبي مما رمتك به الليالي جراحات لها في القلب عمق

تتحول حركة القاف في (عمق) إلى حركة طويلة (واو)، وتنطق (عمقو).

ولا يقتصر الإشباع على نهاية الشطرين، فيقع في حشو البيت في ثلاثة مواضع، وهي:

1. حركة الضمير الغائب المفرد إذا كان مسبقاً بساكن، نحو: حركة الهاء في (منه - ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتتطو (منهو - -).
2. حركة الضمير الغائب المفرد إذا كان مسبقاً بمتحرك، نحو: حركة الهاء في (وجهه - ب ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتتطو (وجههو - ب -).

(1) لسان العرب: شبع

(2) العمدة. ج 1، ص 161. وانظر لسان العرب: شبع

(3) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 37، 38

3. حركة الضمير الغائب المفرد إذا كان مسبوقة بحركة طويلة، نحو: حركة الهاء في (معلموه ب - ب - ب)، فقد يقتضي الوزن العروضي مد حركة الضمير فتتطق (معلموهو ب - ب - ب -).

5- الإصراف

الصَّرْفُ رَدُّ الشَّيْءِ عَنْ وَجْهِهِ، وَصَرَفَ الشَّيْءَ أَعْمَلَهُ فِي غَيْرِ وَجْهِهِ، كَأَنَّهُ يَصْرِفُهُ عَنْ وَجْهِهِ إِلَى وَجْهِهِ. وَالصَّرِيفُ السَّعْفُ الْيَاسُ الْوَاحِدَةُ صَرِيفَةٌ. وَفِي الْعُرُوضِ: أَصْرَفَ الشَّاعِرُ شِعْرَهُ يُصْرِفُهُ إِصْرَافًا إِذَا أَقْوَى فِيهِ وَخَالَفَ بَيْنَ الْقَافِيَتَيْنِ. (1) وَقِيلَ: إِذَا قُورِنَ الْمَجْرَى وَهُوَ تَحْرِيكُ الرَّوْيِ بِمَا هُوَ بَعِيدٌ مِنْهُ وَهُوَ الْفَتْحَةُ مَعَ الضَّمَّةِ أَوْ مَعَ الْكَسْرِ فَذَلِكَ هُوَ الْإِصْرَافُ، نَحْوُ قَوْلِ الشَّاعِرِ: (2)

عَرِينٌ مِنْ عَرِينَةٍ لَيْسَ مِنَّا برئت إلى عَرِينَةٍ مِنْ عَرِينِ
عَرَفْنَا جَعْفَرًا وَبَنِي عَبِيدٍ وَأَنْكَرْنَا زَعَانِفَ آخِرِينَ

وسيتضح لنا فيما سيأتي أن الإصراف هو الإقواء.

وينقل القيرواني أن الإصراف مثل الإجازة، وهو أن تكون القافية دالاً والأخرى طاءً، والقصيدة مصرفة، ولذلك قال الشاعر:

مَقُومَةٌ قَوَافِيهَا وَلَيْسَتْ بِمَصْرُفَةٍ الرَّوْيِ وَلَا سَنَادٌ (3)

6- الإضمار

نقول: أَضْمَرْتُ صَرَفَ الْحَرْفِ إِذَا كَانَ مُتَحَرِّكًا فَأَسْكَنْتَهُ، وَأَضْمَرْتُ فِي نَفْسِي شَيْئًا، وَالْمُضْمَرُ هُوَ سُكُونُ التَّاءِ مِنْ مُتَّفَاعِلِنَ فِي الْكَامِلِ حَتَّى يَصِيرَ مُتَّفَاعِلِنَ. (4) وَقِيلَ: هُوَ مَا خُذَ مِنْ قَوْلِكَ أَضْمَرْتُ الْبَعِيرَ، إِذَا جَعَلْتَهُ ضَامِرًا مَهْزُولًا،

(1) لسان العرب: صرف

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 246

(3) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة. ج 1، ص 167

(4) لسان العرب: ضم

وقع زحاف في التفعيلات باستثناء التفعيلة الأولى، والزحاف وقع على الأسباب دون الأوتاد، فتفعيلة (متفعّلن ب - ب -) أصلها (مستفعّلن - ب - ب -)، وقد وقع الزحاف على السبب الأول (مس)، وكذلك تفعيلة (فعلاتن ب ب - ب -) أصلها (فاعلاتن - ب - ب -)، وقد وقع الزحاف على السبب الأول (فا). ويرى بعض العروضيين أن الاعتماد عند الجمهور لا يطلق إلا على قبض فعولن في الطويل إذا كان قبل الضرب المحذوف يليه، وعلى سلامة نونه قبل الضرب الأبتري في المتقارب.⁽¹⁾ أو قبل عروض المتقارب الثانية المحذوفة إذا دخلها القطع.⁽²⁾

8- الإقعاد

الإقعاد في اللغة داء يأخذ الإبل والنجائب في أوراقها، وهو شبه ميل العجز إلى الأرض، وقد أقعد البعير فهو مقعد، والقعد أن يكون بوظيف البعير تطامن واسترخاء.⁽³⁾ والإقعاد في الاصطلاح العروضي اختلاف (تفعيلة) العروض في بحر الكامل، وهو معيب وإن كان وقع لبعض فحول الشعراء، نحو قول امرئ القيس:

الله أنجح ما طلبت به والسر خير حقيبة الرجل
 - - ب - أب - ب - ب - أب - ب - - - ب - أب - ب - ب - أب - ب -
 متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
 بعد قوله:

يا رب غانية تركت وصالها ومشيت متبدأ على رسلي
 - - ب - أب - ب - ب - أب - ب - - - ب - أب - ب - ب - أب - ب -
 متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فجمع بين العروض الحداء والعروض التامة.

(1) الرخشي، جار الله: القسطاس في علم العروض. (حاشية المحقق). ص 64

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 131

(3) لسان العرب: قعد

ويقصر الدماميني الإقعادَ على تفعيلة (متفاعِلن) في الكامل. ويفرق بين الإقعاد والتحرید، من حيث أن التحريد اختلافُ الضروب حيث كانت من البحور لا يختص ببحر دون بحر، والإقعاد في العروض مختص ببحر الكامل.⁽¹⁾

والإقعاد في العروض حذف نون متفاعِلن أو مستفعلن وتسكين اللام، نحو قول الشاعر:

إن الكواعب إن رأيتك طاويا وصل الشباب طوين عنك وصالا
- - - - - - - - - -
ب - - - - - ب - - - - -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقول الشاعر (الرجز):

تري دم العشاق في بنانها علامة قد موهت بالورس
ب - - - - - ب - - - - -
ب - - - - - ب - - - - -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وهو حذف يصيب الوجد (علن) الذي يعد مركز قوة التفعيلة، وما دام الحذف قد وقع في مركز القوة فهو ضعف في بنية التفعيلة، ويناظر هذا الضعف المرض الذي يصيب الإبل.

ومن المفيد أن نشير إلى أن حذف النون وتسكين اللام من تفعيلتي متفاعِلن ومستفعلن الذي أطلق عليه القدماء مصطلح الإقعاد، يسميه العروضيون المحدثون القطع.

وجاء في اللسان: قال الخليل: إذا كان بيت من الشعر فيه زحافٌ قيل له مُقْعَدٌ، والمُقْعَدُ من الشعر ما نُقصت من عروضيه قُوَّة. قال أبو عبيد: الإقواء نقصان الحروف من الفاصلة فينقص من عروض البيت قُوَّة وكان الخليل يسمي هذا المُقْعَدَ قال أبو منصور: هذا صحيح عن الخليل، وهذا غير الزحاف وهو عيب في الشعر والزحاف ليس بعيب.⁽²⁾

(1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على نجايا الرامزة. ص 273

(2) لسان العرب: قعد

ويرى التنوخي أن الإقعاد خلو مطلع القصيدة من التصريع والتقفية، فحينما يبدأ الشاعر بإنشاد الشطر الأول من مطلع القصيدة يتوهم السامع أن نهاية الشطر الأول من المطلع تؤسس للتصريع أو التقفية، وحينما يتم البيت يتفاجأ السامع أن قافية الشطر الأول تختلف عن قافية الشطر الثاني، نحو قول النابغة:

جَزَى اللّهُ عَبْسًا، عَبَسَ آلُ بَغِيضٍ جَزَاءَ الْكِلَابِ الْعَاوِيَاتِ وَقَدْ فَعَلَ

فيظن سامع نصف هذا البيت أول وهلة أن الشاعر قد استفتح القصيدة ببيت مصرع أو مقفى⁽¹⁾. ولا يخفى أن معنى الضعف في الإقعاد في تعريف التنوخي يرتبط بالإيقاع الذي يتوقعه السامع من المنشد، وكأن الإيقاع الذي ينتظره السامع من المنشد قد انقطع وأصابه ضعف كما يفهم من تعريف التنوخي. ويتجلى الفرق بين ما ذهب إليه التنوخي وما ذهب إليه غيره أن التنوخي اعتمد على النسق الإيقاعي الموروث في مطلع القصيدة العربية التي كانت تحرص على التصريع أو التقفية، وهو نسق يعود إلى الذوق السمعي لمطلع القصيدة. أما الإقعاد عند الخليل وغيره من العروضيين فيعتمد على النظام المقطعي للتفعيلة التي تتكون من أسباب وأوتاد.

9- الإقواء

أَقْوَى الحبلَ والوترَ جعل بعض قواه أغلظ من بعض، يقال أَقْوَيْتَ حبلَكَ، وهو حبلٌ مُقْوًى، وهو أن تُرَخِّي قُوَّةً وتُغَيِّرَ قُوَّةً فلا يلبث الحبل أن يَنْقَطِعَ، ومنه الإقواء في الشعر.⁽²⁾ وينقل ابن رشيق عن النحاس أن اشتقاق الإقواء من أقوت الدار إذا خلت كأن البيت خلا من هذا (الحرف).⁽³⁾ وفي الاصطلاح العروضي الإقواء أن تختلف حركات الروي فيأتي بعضه مرفوعا وبعضه منصوبا أو مجرورا. ومن أمثلة الإقواء في الشعر قول النابغة الذبياني:

(1) التنوخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي. ص 3

(2) لسان العرب: قوا

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 165

أَمِنْ آلِ مَيْمَةٍ رَائِحٌ أَمْ مُغْتَدِي عَجْلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ
زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدَاً وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

فوق الإقواء في الروي بين الجر والضم وقيل أن النابغة لم يظن إلى الإقواء في الروي، فأحضر أحدهم جارية مغمية لتتشدد على مسمع النابغة، وحينما مدت صوتها في الروي ظهر اختلاف الإيقاع بين صوت الكسرة في البيت الأول وصوت الضمة في البيت الثاني، فتنبه الذبياني إلى الخلل الإيقاعي فغير الشطر الثاني من البيت الثاني بقوله: (وبذاك تنعاب الغراب الأسود)، فاستقام إيقاع الروي بهذا التغيير. وينسب للذبياني في هذا السياق قوله: ((دَخَلْتُ يَثْرِبَ وَفِي شَعْرِي صَنْعَةٌ ثُمَّ خَرَجْتُ مِنْهَا وَأَنَا أَشْعَرُ الْعَرَبِ))⁽¹⁾، أو كما قال ابن قتيبة عن النابغة: ((فدخل يثرب فغنى بشعره فقطن فلم يعد للإقواء))⁽²⁾ ومنه قول النابغة:

سَقَطَ النَّصِيفُ، وَلَمْ تَرَدْ إِسْقَاطُهُ فَتَنَّاوَلْتُهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
بِمَخْضَبٍ رَخِصٍ كَأَنَّ بَنَائِهِ عَنْهُمْ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَعْقِدُ
و قول الشاعر:

لَا بَأْسَ بِالْقَوْمِ مِنْ طَوْلٍ وَمِنْ عَظْمٍ جَسْمُ الْبَغَالِ، وَأَحْلَامُ الْمَصَافِيرِ
كَأَنَّهُمْ قَصَبٌ جَوْفٌ أَسَافِلُهُ مَثْقَبٌ نَفَخَتْ فِيهِ الْأَعَاصِيرُ

فقد جاء الروي مجروراً ومرفوعاً، كما هي الحال في المثال السابق. ويرى إبراهيم أنيس أن الإقواء خطأ نحوي وليس خطأ شعرياً، فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية، لا يعقل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر. والإقواء أو الإصراف لا وجود له في الشعر العربي قديمه وحديثه. والواجب أن تبحث أمثله في شعر القدماء بين شواهد النحو، وألا يعرض لها المتحدثون عن موسيقى الشعر.⁽³⁾

(1) لسان العرب: صرف

(2) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء. دار الحديث، القاهرة، ج 1، ص 96

(3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 290

والقاسم الدلالي بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي هو الضعف والقطع، فكما تضعف قوة الحبل حينما يكون جزء منه قويا وجزء ضعيفا، ثم ينقطع بسبب هذا التفاوت بين القوة والضعف، كذلك يضعف إيقاع الروي وينقطع التابع السمعي الإيقاعي لحركة الروي حينما تتفاوت الحركة بين ضم وفتح وكسر، فكل حركة تستقل في وقعها السمعي عن الحركة المختلفة.

والإقواء ظاهرة منتشرة في الشعر العربي، كما يفهم من قول الأخفش: قد سمعتُ مثلَ هذا من العربِ كثيراً ما لا يحصى، قلَّ قصيدةٌ ينشدونها إلا وفيها الإقواء، ثم لا يستذكرونه، وذلك لأنه لا يكسر الشعر⁽¹⁾ واللافت في قول الأخفش أن العرب لم يستذكروا الإقواء، ولكن التراث النقدي يحوي مواقف تؤكد استنكار العرب للإقواء كما حدث للنابعة في البيتين السابقين. ويضيف الأخفش ما يشكل تناقضا مع رأيه في السابق بقوله: أمّا الإقواءُ فمعيّبٌ. وقد تكلمت به العرب كثيراً. وهو رفع بيت، وجرُّ آخر⁽²⁾.

ويحاول ابن جني تخليص الإقواء من العيب انطلاقاً من أن حركة الروي لا تظهر في حالة الوقف (التسكين) وذلك بقوله: وفي الجملة إنَّ الإقواء وإن كان عيباً لاختلاف الصوت به فإنه قد كثر، وينقل ابن جني عن أبي علي الفارسي: إن حرف الوصل (حركة الروي) يزول في كثير من الإنشاد، فلما كان حرف الوصل غير لازم لأن الوقف يُزيله لم يُحفل باختلافه⁽³⁾.

ويغلب في الإقواء أن يكون اختلاف حركة الروي بين الضمة والكسرة، وقد أشار التتوخي إلى هذه الظاهرة بقوله: الإقواء أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم. ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب، فإذا وجد هذا فالأجود تسكينه. واستشهد نقلاً عن المبرد:

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 41 - 42

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 41 - 42

(3) لسان العرب: قوا

تُكَلِّفُنِي سَوِيْقَ الْكَرْمِ جَرْمٌ وَمَا جَرَّمْ وَمَا ذَاكَ السَّوِيْقُ
وَمَا شَرِيوُهُ وَهُوَ لَهُمْ حَلَالٌ وَلَا قَالُوا بِهِ فِي يَوْمِ سُوْقِ
فَأُولَى ثُمَّ أُولَى ثُمَّ أُولَى ثَلَاثًا يَا ابْنَ عَمْرٍو أَنْ تَذُوقَا

فجمع ثلاث حركات - وهذا شاذ. وفي قول الشاعر:

أَكَلْتُ شُوْثَةً وَفَجَعْتُ قَوْمًا بِشَاتِهِمْ وَأَنْتَ لَهُمْ رَيْبُ
غُلِيتَ بِدَرْهَا وَزَوَيْتَ مِنْهَا فَمَنْ أَبَاكَ أَنْ أَبَاكَ ذَيْبُ
إِذَا كَانَ الطُّبَاعُ طِبَاعَ سَوَاءٍ فَلَيْسَ بِنَافِعِ أَدَبِ الْأَدِيْبِ

وقع الإقواء بين الضم والجر، ويعلق التنوخي بقوله: وهذا غلط من العرب لا يجعل مثلاً ولا يقاس عليه. ويجوز أن يكون الوقوف على أواخر الأبيات يسوغ ذلك لهم. (1)

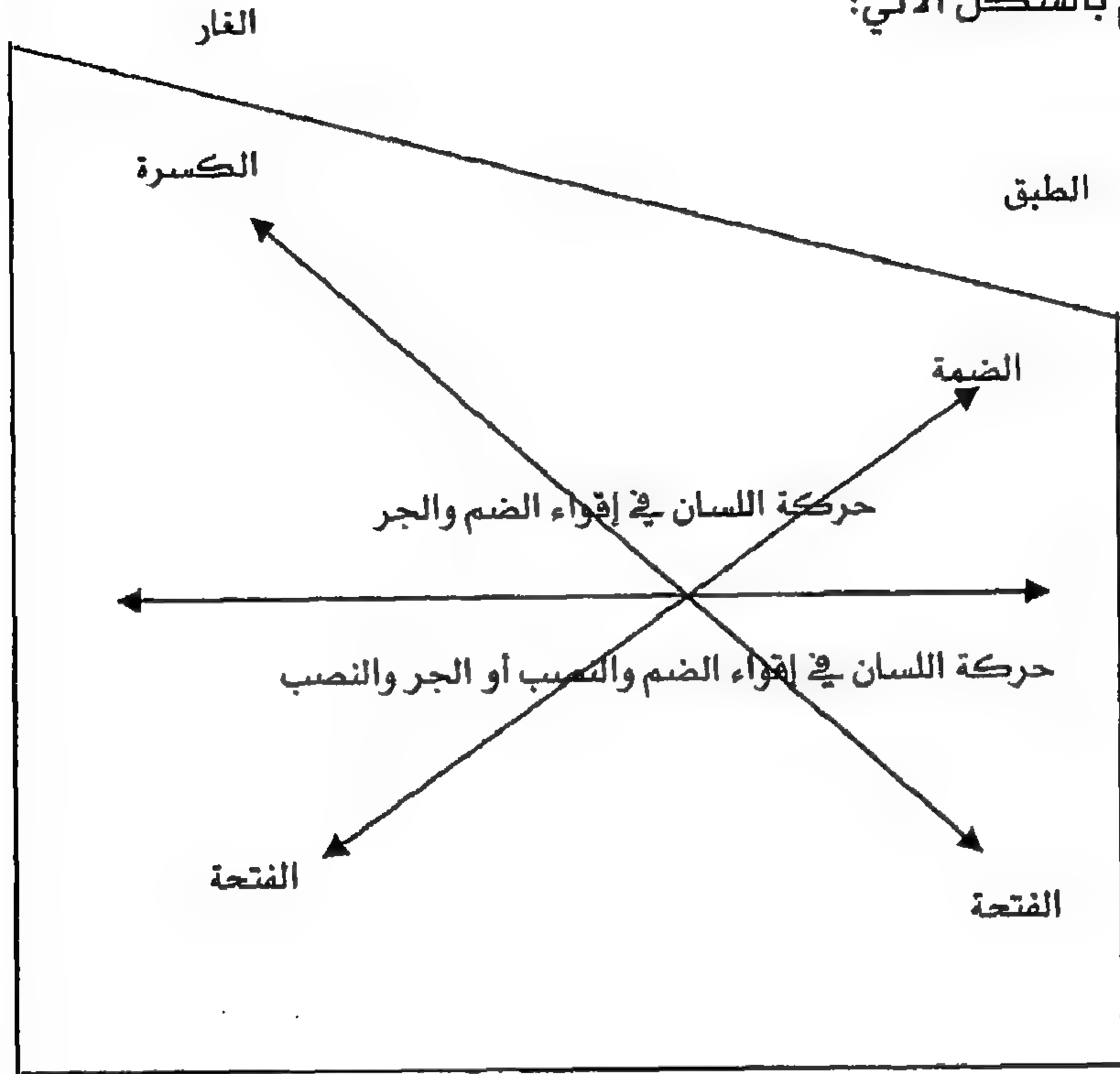
والسبب في كثرة الإقواء بين الضم والكسر أو العكس، وندرة اجتماع الضمة والكسرة والفتحة معا في الإقواء يعود إلى أسباب مخرجية صوتية، وقد ألمح ابن جني إلى العلاقة الصوتية بين الضمة والكسرة بقوله: فأما مخالطة النصب لواحد منهما فقليل وذلك لمفارقة الألف الياء والواو ومشابهة كل واحدة منهما جميعاً أختها. (2)

والتفسير الصوتي الذي ينسجم مع قول ابن جني أن الضمة والكسرة حركتان تنتجان من الجزء العلوي من التجويف الفموي، فالضمة حركة تنتج من الطبق من المنطقة الخلفية العليا، والكسرة تنتج من منطقة الفار وهي منطقة أمامية عليا، وعليه فإن اللسان في نطق الضمة والكسرة يبقى في الجزء العلوي من التجويف الفموي. أما الفتحة فهي حركة تنتج من الجزء السفلي من التجويف الفموي، فإن كانت فتحة مفخمة فتنتج من المنطقة الخلفية السفلى، وإن كانت مرققة فتنتج من المنطقة الأمامية السفلى، وهذا يعني أن اللسان في نطق الضمة

(1) التنوخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القوافي. ص 15

(2) لسان العرب: قوا

والكسرة (في حالة الإقواء بين الضم والكسر) يبقى في المنطقة العليا فلا يشعر الناطق أو المنشد بصعوبة كبيرة في النطق، وفي نطق الفتحة يكون اللسان في المنطقة السفلى فإذا انتقل إلى المنطقة العليا ازدادت صعوبة النطق، ويمكن توضيح ما تقدم بالشكل الآتي:



يمثل الشكل التجويف الفموي الذي يتحرك فيه اللسان لإنتاج الحركات، ويمثل السهم الأفقي حركة اللسان في الإقواء بين الضم والكسر، إذ يبقى اللسان في المنطقة الأمامية العليا، ويمثل السهمان المتقاطعان حركة اللسان في الإقواء بين نصب وضم أو نصب وجر.

ويذكر ابن رشيق مصطلحا آخر في سياق حديثه عن الإقواء، مستغنيا مما ينقله عن غيره، إذ إن من الشعر نوعا غريبا يسمونه القواديسي، تشبيهاً بقواديس السانية؛ لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضه في الجهة الأخرى، فأول من رأيته جاء به طلحة بن عبيد الله العوني في قوله من قصيدة له مشهورة طويلة:

كم للدمى الأبيكار بالس	خبـتين مـن مـنـازلـ
بمهجتي للوجد من	تـذكـارها مـنـازلـ
معاهد رعيـلـها	متعـجـر الهواطـلـ
لـمـانـى ساكـنـها	فـأدمـي هواطـلـ ⁽¹⁾

10- الإكفاء

كلُّ شيءٍ أَمَلْتَه فقد كَفَأْتَه، وَأَكْفَأُ في سَيره جَارَ عن القَصْدِ، وسَنَامُ أَكْفَأُ وهو الذي مالَ على أَحَدِ جَنَبَي البَعر، وناقَة كَفَأٌ وجَمَلٌ أَكْفَأُ وهو من أَهْوَنِ عُيوب البَعر، لأنَّه إذا سَمِنَ اسْتَقَامَ سَنَامُهُ. وكَفَأْتُ الإِنَاءَ كَبَبْتَهُ وَأَكْفَأُ الشَّيْءَ أَمَالَهُ ولهذا قيل أَكْفَأْتُ القَوْسَ إذا أَمَلْتُ رَأْسَهَا، وَأَكْفَأُ القَوْسَ أَمَالَ⁽²⁾.

والأصل اللغوي للإكفاء القلب أو المخالفة، فأصله من أكفأت الإناء إذا قلبته، وقيل: بل من المخالفة في البناء والكلام، يقال أكفأ الباني إذا خالف في بنائه، وأكفأ الرجل في كلامه إذا خالف نظمه فأفسده.⁽³⁾

أما المعنى الاصطلاحي للإكفاء فقد اختلف فيه العروضيون، فعرض الأخفش ثلاث دلالات للإكفاء؛ الأولى: فساد في آخر بيت الشعر سواء كان الفساد في حرف الروي أو في حركة الروي، كما يتضح من قوله: ((وسألت العرب الفصحاء عن الإكفاء، فإذا هم يجعلونه الفساد في آخر الشعر، من غير أن يحدوا في ذلك شيئاً)) والثانية: اختلاف حروف الروي، ويستشهد الأخفش بقول الشاعر:

كأنُّ فا قارورة لم تعفص⁽⁴⁾

منها حجاجا مقلّة لم تلخص⁽⁵⁾

(1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 178

(2) لسان العرب: كفأ

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 166

(4) لم تعفص: لم يُتخذ لها عفاص، وهو سداد القارورة.

(5) اللخص: كثرة اللحم في جفن العين الأعلى.

كَأَنَّ صَيْرَانَ الْمَهَا الْمَنْقَزِ⁽¹⁾

والثالثة: تقارب مخارج حروف الروي، ويمثل بقول الشاعر:

ولما أصابتني من الدهر نبوة شغلت، وألهى الناس عني شؤونها
إذا الفارغ المكفي منهم دعوته أبر، وكانت دعوة يستديمها

فجاء روي البيت الأول نونا وروي البيت الثاني ميما، والحرفان متقاربان في المخرج.⁽²⁾

وتتفق هذه الدلالة مع المعنى اللغوي للإكفاء من حيث دلالة المماثلة بين الشئئين، نقول: فلان كفاء فلان، أي: مثله، ومنه كافأت الرجل، كأن الشاعر جعل حرفاً مكان حرف.⁽³⁾ وكذلك المماثلة أو المقاربة في مخارج حروف الروي. ويورد لسان العرب تخصيصاً للدلالة الثالثة فيقصر الإكفاء في الشعر على المعاقبة بين الراء واللام والنون والميم.⁽⁴⁾ ولعل هذا القصر يعود إلى تماثل المخرج الصوتي؛ فالراء واللام صوتان لثويان، والميم والنون صوتان أنفيان. وهذا يفسر المعاقبة بين هذه الأصوات دون غيرها.

ويورد التنوخي أبياتاً تتسجم مع دلالة الإكفاء التي وردت في اللسان، كقول الشاعر:⁽⁵⁾

أَلَا قَدْ أَرَى إِنْ لَمْ تُسْكُنْ أُمُّ مَالِكٍ بِمَلِكٍ بَدَى إِنْ الْبَقَاءُ قَلِيلُ
رَأَى مِنْ رَفِيقِيهِ جَفَاءً وَيَبَغَاةً إِذَا قَامَ يَتَّبَعُ الْقَلَامُ دَمِيمُ
فَقَالَ لِخَلِيهِ ارْحَلَا الرَّحْلَ إِنِّي بِمُهْلِكَةٍ وَالْعَاقِبَاتُ تَدُورُ

فاللام والميم والراء أصوات لثوية.

(1) الصيران: جمع الصوار وهو القطيع من بقر الوحش. المنقر: الذي ينقر أي يشب

(2) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 43

(3) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج 1، ص 166

(4) لسان العرب: كفاً

(5) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 16

وكقوله:

يا ابن الرُّبْرِ طالما عصيتا وطالما عنيتنا إليك

فجمع بين التاء والكاف، وهما كذلك متقاربان في المخرج. (1)

واللافت أن العروضيين القدماء خلطوا بين مصطلح الإقواء ومصطلح الإكفاء، يقول الأخفش: زعم الخليل أن الإكفاء هو الإقواء. وقد سمعته من غيره من أهل العلم. (2) كذلك نص ابن رشيقي بقوله: وأما الإكفاء فهو الإقواء بعينه عند جلة العلماء: كأبي عمرو بن العلاء، والخليل بن أحمد، ويونس بن حبيب. (3) وورد في خزانة البغدادي أن اختلف حُرُوف الروي في قصيدة هو الإكفاء من قولك: كفأت النِّاء إذا قلبته. ويُقال أيضا أكفأت الشيء إذا أملتته.

فلما اختلف حرف الروي عن وجهه الذي يجب له قيل لذلك: إكفاء. وأكثر ما يكون هذا في الحُرُوف المتقاربة. وهذا في النثر المسجوع ليس بعيب. وأما في النظم فأكثر ما يرتكبه الأعراب دون الفحول والمشاهير، ولهذا لنا أجيزه لشعراء زماننا كما أجيز لهم العيوب الباقية اللهم إنا في الأرجاز الحربية التي تقال بديها فإنها تحتمل ما لنا يجمُل الشعر الكائن عن روية وتمهل. فإن قيل: فلم أجزت الإكفاء للعرب وحضرته على أهل زماننا فنقول: العرب مطبوعون غير متعلمين وجفاة لا يعرفون الكتاب بل يقولون بالسليقة. وأما المحدثون فأهل كِتَابَة وتعلم وتعمل وإن كان العرب أيضا غير خالين من تعلم وتعمل وكتابة. ولهذا قلما يقع الإكفاء وغيره

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 245

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 41 - 42

(3) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة. ج 1، ص 166

من العُيُوب إلّا من الأعْرَاب الأَقْحاح البَعْدَاء عَن التَّعْلِيم والتَّخْرِيج. وَلِهَذَا قَالَ بعض العلماء: اِخْتِلَاف حُرُوف الروي هُوَ الإِكْفَاء وَهُوَ غَلَطٌ مِنَ الْعَرَب وَلَا يَجُوز لغيرهم لِأَن الْغَلَطَ لَا يَجْعَلُ أَصْلًا فِي الْعَرَبِيَّة يُقَاس عَلَيْهِ وَإِنَّمَا يَغْلُطُونَ فِيهِ إِذَا تَقَارَبَتِ الْحُرُوف.⁽¹⁾

وذكر ابن عبد ربه أن الإقواء والإكفاء عند بعض العلماء شيء واحد، وبعضهم يجعل الإقواء في العروض خاصة دون الضرب، ويجعلون الإكفاء والإيطاء في الضروب دون العروض، فالإقواء عندهم أن ينتقص قوّة العروض، ويكون في الضرب «متفاعلاً» فيزيد العجز على الصدر زيادة قبيحة، فيقال: أقوى في العروض، أي أذهب قوته، نحو قول الشاعر:

لَمَّا رَأَتْ مَاءَ السَّلَى مَشْرُوبًا وَالْفَرْثُ يَعْصِرُ فِي الْإِنَاءِ أُرْتُتَ⁽²⁾
 - - - ب - - - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - -
 متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً

ومثله:

أَفْبَعِدْ مَقْتَلَ مَالِكِ بْنِ زَهَيْرٍ تَرْجُو النِّسَاءَ عَوَاقِبَ الْإِطْهَارِ
 ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - -
 متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً

(1) البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة

الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997، ج 11، ص 321

(2) السلي بفتح السين المهملة والقصر هي الحُلْدَةُ الرقيقة التي يكون الولد فيها من المَوَاشِي وهي المشيمة لسه. والفَرْث بالفتح: السرجين ما دَامَ في الكرش. وأُرْتُت من الرّة وهو الصّوت يُقال: رَتَّتْ تَرَنّاً ورَتَّتْ إِرْنَاناً: إذا صاحت. وإِنَّمَا صاحت نوار وبكت لأنها تيقنت في تلك المَفَازَةِ أَهْلَآكَ حَيْثُ لَا مَاءَ إِلَّا مَا يَعْصِرُ مِنْ فَرْثِ الْإِبِلِ وَمَا يَخْرُجُ مِنَ الشَّيْءِ مِنْ بَطْنِهَا. انظر: البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام

محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997، ج 4، ص 199

والخليل يسمى هذا المقعد، وزعم يونس أن الإكفاء عند العرب هو الإقواء، وبعضهم يجعله تبديل القوا في، مثل أن يأتي بالعين مع الغين، لشبههما في الهجاء، وبالدال مع الطاء، لتقارب مخرجيهما.

ويقدم ابن جني تعليلاً للتداخل بين مصطلح الإقواء ومصطلح الإكفاء انطلاقاً من أن المصطلحين يعتمدان على الاختلاف، ومجيء الشيء على غير وجهه؛ فالإقواء اختلاف حركة الروي والإكفاء اختلاف نوع الروي، ففي كلا المعنيين تكمن دلالة الاختلاف، ومجيء الشيء على غير وجهه وهو ما يتجلى بقوله: ((إذا كان الإكفاء في الشَّعر مَحْمُولاً على الإكفاء في غيره، وكان وَضْعُ الإكفاء إنما هو للخلاف، ووقوع الشيء على غير وجهه لم يُنْكَرَ أن يسموا به الإقواء في اختلاف حُرُوفِ الرُّويِّ جميعاً لأنَّ كلَّ واحد منهما واقعٌ على غيره))⁽¹⁾

وتزداد إشكالية المصطلح حينما يفرق قطرب بين معنى الإقواء ومعنى الإكفاء، بأن الإكفاء تغير الحركات، والإقواء تغير حرف الروي.⁽²⁾

ولا تقتصر إشكالية المصطلح على التداخل بين الإقواء والإكفاء، فقد قال بعضهم أن الإكفاء هو الإجازة، ففي اللسان: الإجازة في قول الخليل أن تكون القافية طاء والأخرى دالاً ونحو ذلك وغيره يسميه الإكفاء.⁽³⁾ كذلك نص ابن رشيقي أن الخليل يسمي هذا النوع: الإجازة.⁽⁴⁾

(1) لسان العرب: كفاً

(2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي.

(3) لسان العرب: كفاً، ص 16.

(4) الفيرواني، ابن رشيقي: العملة. ج 1، ص 166

11 - الإيطاء

الأصل في الإيطاء أن يَطَأَ الإنسان في طريقه على أكرٍ وطءٍ قبله،
فيُعِيد الوَطءَ على ذلك الموضع. ⁽¹⁾

ويفيد المعنى اللغوي أن الذي يواطئ غيره في مشيته عاجز عن السير
في طريق جديد لم يطاءه أحد من قبل، أو يعجز أن يشق ويفتح طريقاً جديداً
خاصاً به .

وفي العروض وَاطَأَ الشاعرُ في الشُّعرِ وَأَوْطَأَ فيه وَأَوْطَأَهُ إذا اتَّفقت له
قافيتان على كلمة واحدة معناهما واحد. ⁽²⁾ وهو تكرير القافية بمعنى
واحد، وكأن الشاعر عاجز عن الإتيان بكلمة مختلفة المعنى فاضطر إلى
تكرار كلمة سابقة بالمعنى نفسه، ومن أمثلة الإيطاء في الشعر قول حاتم:
أماويُّ إن يصبح صداي بقفرةٍ من الأرض لا ماءً لدي ولا خمرُ
وقال في القصيدة نفسها:

يفكُّ به العاني ويؤكلُ طيباً وما أن تعريه القداح ولا الخمرُ
فكرر الخمر بمعنى واحد. ⁽³⁾ وقيل: أخذ من التواطؤ وهو التوافق، سُمي
بذلك لاتفاق اللفظين. ⁽⁴⁾

ويحمل الربط بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي مقارنة بين الشخص
الذي يعجز عن السير في طريق جديد لم يطاءه غيره والشاعر الذي عجز عن الإتيان
بكلمة جديدة في معناها.

(1) لسان العرب: وطأ.

(2) لسان العرب: وطأ

(3) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. ص 66

(4) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 93

ووجه استقباح العرب الإيطاء أنه دالٌّ عندهم على قلة مادة الشاعر ونزارة ما عنده حتى يُضطرَّ إلى إعادة القافية الواحدة في القصيدة بلفظها ومعناها فيجري هذا عندهم كالذي يواطئ غيره في مشيته.⁽¹⁾
وأقبح الإيطاء أن يكون البيتان متجاورين أو بينهما بيت أو اثنان أو ثلاثة.

ومن أقبحه الإيطاء ما ينشد لابن مقبل:

نَازَعَتِ الْبَابُهَا لُبِّي بِمُخْتَصِرٍ مِنْ الْأَحَادِيثِ حَتَّى زِدْتُه لِينَا

ثم قال:

مِثْلَ اهْتَزَّازِ رُدَيْنِي تَعَاوَرَهُ أَيَدِي التُّجَّارِ فَرَّادُوا مِثْلَهُ لِينَا⁽²⁾

وعيب الإيطاء بتقارب المسافة بين كلمتي القافية، أما إذا طالت القصيدة وتباعدت المسافة بين الكلمتين فقلما يعاب، ولا سيما إذا استعملت إحدى كلمتي الإيطاء في فن من المعاني وأخراهما في فن آخر.⁽³⁾ ويرى ابن رشيق أنه كلما تباعد الإيطاء كان أخف، وكذلك إن خرج الشاعر من مدح إلى ذم، أو من نسيب إلى أحدهما.⁽⁴⁾

وإذا اتفق اللفظ واختلف المعنى لم يكن ذلك إيطاء كما أنشد المبرد:

أَسْلَمْتَنِي يَا جَعْفَرُ بْنُ أَبِي الْفَضْلِ وَمَنْ لِي إِذَا أَسْلَمْتَنِي يَا أَبَا الْفَضْلِ
فَقُلْ لِأَبِي الْعَبَّاسِ إِنْ كُنْتُ مُذْنِبًا فَأَنْتَ أَحَقُّ النَّاسِ بِالْأَخْذِ بِالْفَضْلِ
وَلَا تَجْحَدُونِي وَدَّ عَشْرِينَ حِجَّةً وَمَا تُقْسِدُوا مَا كَانَ مِنْكُمْ مِنَ الْفَضْلِ

(1) لسان العرب: وطأ

(2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القواني، ص 16.

(3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، ص 696

(4) القيرواني، ابن رشيق: العملة، ج 1، ص 171

فالكلمة الأولى كنية، والثانية من العضو، والثالثة من الإعطاء والتفضل.

ويرى بعض العروضيين أن تكرار الأسماء المحببة للنفس في كلمات القوافي لا يعد إبطاء، نحو تكرار اسم محمد عليه السلام في قول الشاعر:

محمد ساد الناس كهلا ويافعا وساد على الأملاك أيضا محمد
محمد كل الحسن من بعض حسنه وما حسن كل الحسن إلا محمد
محمد ما أحلى شمائله وما ألد حديثا راج فيه محمد

ويوسع بعض العروضيين مساحة حرية تكرار كلمات القافية بمعنى واحد، فينفون عيب الإبطاء عن كلمات القافية إذا اختلفت في أمور، ومنها:

1- التعريف والتذكير، نحو قول الشاعر:

يا ربّ، سلّم سدوهنّ الليلة⁽¹⁾
وليلة أخرى، وكلّ ليلة

فكلمتا (الليلة وليلة) ليستا بإبطاء، لأنّ إحداهما بالألف واللام، والأخرى بغير ألف ولام.

2- الفعل والاسم، نحو كلمة (يزيد) بمعنى اسم و(يزيد) بمعنى فعل. وينوه الأخفش إلى أن الخليل يراه إبطاء.⁽²⁾

(1) سدوهن: خطوات الناقة السريعة

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. تحقيق: عزة حسن. وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القلم، دمشق، 1970 ص 55 - 58

- 3- الإفراد والتثنية ، فإذا دلت كلمة على مفرد وكلمة على مثنى ، فليس بإيطاء ،
نحو: ضرب للواحد وضربا للاثنتين.
- 4- التذكير والتأنيث ، نحو: لم تضرب للمذكر ، ولم تضربي للمؤنث.
- 5- الإضافة وعدم الإضافة ، نحو: من غلام ومن غلامي ، فكل هذا ليس بإيطاء.⁽¹⁾

1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 171.

الباء

1- البأو

البأو في اللغة الفخر والتطاول.⁽¹⁾ والبأو في القوافي كل قافية تامة البناء سليمة من الفساد، فإذا جاء ذلك في الشعر المجزوء لم يسموه بأواً وإن كانت قافيته قد تمت.⁽²⁾ فالقصيدة التي تسلم قافيتها من العيب والسناد تناظر دلالات الفخر والتطاول، وحينما تأتي القصيدة مجزوءة، نحو مجزوء البسيط - مثلاً - فلا تسمى قافيتها بأوا؛ لأن نقصان التفعيلات لا ينسجم مع دلالة الفخر والتمام والتطاول.⁽³⁾

2- البتر

البتر في اللغة قَطْعُ الذَّنْبِ، والمبتورة هي التي قطع ذنبها، والأبتر المقطوع الذنب من أي موضع كان من جميع الدواب، والأبتر من الحيات الذي يقال له الشيطان قصير الذنب، وسمي بذلك لقصر ذنبه كأنه بتر منه⁽⁴⁾. فالبتر من المصطلحات العروضية التي تعود مرجعيتها إلى دلالة الذنب، فإذا دخل البتر في ((فعولن)) بالمتقارب حذف سببه الخفيف وهو ((لن))، وحذفت الواو من ((فعو)) وسكنت عينه فيصير ((فع)) وإذا دخل البتر في ((فاعلاتن)) بالمديد حذف سببه

1) لسان العرب: بأي

2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي .، ص 64

3) انظر: لسان العرب: بأي

4) انظر: لسان العرب: بتر

الخفيف وهو ((تن))، وحذف ألف وتده وسكنت لامه فيصير فاعل. والبتربفتح التاء وإسكانها بمعنى القطع أيضاً وهو أبليغ من الحذف؛ ولأن البتر حدث في آخر التفعيلة فقد شبهت التفعيلة المبتورة بالذنب القصيرة، فيترب الذنب من الدواب والحيات يقع في الجزء الأخير، كذلك يقع البتر في الجزء الأخير من التفعيلة.

ذهب الزجاج إلى أن الجزء الذي دخله الحذف والقطع لا يسمى أبتر إلا في المتقارب وحده لأن ((فعولن)) فيه يصير إلى ((فع)) فيبقى منه أقله، وأما في المديد فيصير ((فاعلاتن)) إلى ((فاعل)) فيبقى منه أكثره، فلا ينبغي أن يسمى أبتر، بل يقال فيه ((محذوف مقطوع)) قال الزجاج: وإنما يسمى بالأبتر في المتقارب. قيل: وإنما وهم الزجاج أن الخليل كتب تحت هذا الضرب في هذا البحر: محذوف ومقطوع، وكتب في المتقارب أبتر، فلهذا توهم الاختصاص.⁽¹⁾

ومثاله :

خَلَّتْ مِنْ سُلَيْمَى، وَمِنْ مَيْةُ	خَلَّيَا، عَوْجَا، عَلَى رَسْمِ دَارِ
ب - - ا ب - - ا ب - - ا -	ب - - ا ب - - ا ب - - ا - -
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعِ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
تَقْضَمُ الْهَنْدِيَّ، وَالْفَارَا	رَبًّا نَارِ بَسْتُ أَرْمُقُهَا
- ب - - ا - ب - ا - -	- ب - - ا - ب - ا ب -
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلِنِ فَاعِلِ	فَاعِلَاتِنِ فَاعِلِنِ فَعِلِنِ

3- بحور الشعر

قيل سمي بحرا لأنه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر، فأشبهه البحر الذي لا
 يتناهى بما يغترف منه. وقيل سمي بهذا الاسم تشبيها لشطريه بالشاطئين. وقيل إن
 العروضيين سموه بهذا الاسم تشبيها بالبحر لسعته وكثرته، إذ ما من بحر إلا وقد
 بنيت عليه قصائد حمة.⁽²⁾

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على حبايا الرامزة. ص 35

(2) انظر: مناع، هاشم صالح: الشاقي في العروض والقوافي. دار الفكر العربي، ط 4، 2003 ص 53

وقد تعود التسمية إلى أن الوزن هو وعاء يمتلئ بكلام موزون كما هي الحال بامتلاء البحر بالمياه والأحياء البحرية، وقد تبنى هذا الرأي صاحب موسوعة كشاف الاصطلاحات في قوله: البحر في أصل اللغة فجوة في اليابسة مملوءة بالمياه وأنواع الحيوانات، ولذا يقولون للبحر بحرا، كما يقولون لوزن الشعر لهذا السبب بحرا⁽¹⁾ وتتقسم البحور من حيث التفاعيل التي تتكون منها إلى قسمين :

1- البحور الصافية، ويسمى بها بعض العروضيين البحور البسيطة، وهي التي تتكون من تفعيل واحد، وهي: الرمل والمتقارب والكامل والهجز والمتدارك والرجز.

فبحر الرمل يتألف من تكرار تفعيل (فاعلاتن)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

2- البحور المركبة، ويسمى بها بعض العروضيين البحور الممزوجة، وهي التي تتكون من تفعيلتين، وهي: الطويل والبسيط والخفيف والسريع والمديد والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجث، فبحر الطويل يتكون من تفعيلتين: فعولن مضاعيلن فعولن مضاعيلن

وتتقسم بحور الشعر من حيث عدد التفاعيل إلى قسمين:

1- البحور التامة وهي التي لا ينقص عدد تفعيلاتها، نحو قول الشاعر من البحر الطويل :

وقد زعموا أن المحب إذا دنا يمل وأن النأي يشفي من الوجد

ب- باب - - - باب - ب- باب - - - باب - - - باب - - -

فعول مضاعيلن فعول مضاعيلن فعول مضاعيلن فعول مضاعيلن

(1) التهانوي، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي. موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقدم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم. تحقيق: علي دحروج. نقل النص الفارسي إلى العربية: عبد الله الخالدي. الترجمة الأجنبية: جورج زيناوي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 1996، ج 1، ص

فقد جاءت تقاعيل البيت تامة

2- البحور المجزوءة: وهي التي يحذف منها آخر تفعيل من الشطر الأول، وآخر تفعيل من الشطر الثاني، فالبحر البسيط على سبيل المثال يتكون من أربع تفعيلات في كل شطر، ولو تأملنا تفعيلات البيت الآتي:

ماذا وقو في على ريع خلا مخلولق دارس مستعجم

- - ب - \ - ب - \ - ب - \ - ب - - - ب - \ - ب - \ - ب - \ - ب -

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

لرأينا أن تفعيل (فاعلن) حُذفت من نهاية الشطر الأول ومن نهاية الشطر الثاني؛ لأن الأصل في بحر البسيط أربع تفعيلات في الشطر:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ويدخل الجزء (المجزوء) في خمسة أبحر، ويكون واجباً فيها وهي: المديد، المضارع، المجث، المقتضب، الهزج. ويدخل في ثمانية على سبيل الجواز، وهي: البسيط، الكامل، الوافر، الرجز، الرمل، الخفيف، المتقارب، المتدارك. ويمتتع في ثلاثة، وهي: الطويل، والسريع، والمنسرح.⁽¹⁾

ويرى إبراهيم أنيس أن هذه البحور لم تكن مألوفة في الشعر القديم، وقد بدأ الناس يتغنون بها وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين، وقد رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثرُوا من نظمها ووجدت ارتياحاً إليها.⁽²⁾

مفاتيح البحور

يعني المفتاح جملة موزونة على إيقاع بحر يرد اسمه في الجملة، فمفتاح البحر الطويل:

طويل له دون البحور فضائل

(1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 82

(2) أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 118

ووصفه بعضهم⁽¹⁾.

3- العروض مقبوضة، والضرب محذوف، نحو:

وإني على فجع الليالي بمالكٍ لجلدٌ ومن ذا لم تخنه الليالي

ب - - / ب - - - أب - - أب - ب - - أب - - - أب - - - أب - - -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وينبه الزمخشري إلى أن (فعولن) الواقع قبل الضرب المحذوف، لا يكاد يجيء إلا مقبوضاً، كقوله: ⁽²⁾

وما كلُّ ذي لبٍّ بمؤتيكُ نُصْحَه وما كلُّ مؤتٍ نُصْحَه بلبيب

ب - - / ب - - - أب - - أب - ب - - أب - - - أب - باب - -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويقع في الطويل الثرم والتلم:

أثرم:

هاجك ربيعٌ، دارسُ الرسم باللوى لأسماء، عفى آية المور، والقطرُ

- باب - - - أب - - أب - ب - - أب - - - أب - - - أب - - -

عولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

أثلم:

لكن عبد الله لما أتيتُه أعطى عطاءً، لا قليلاً ولا نزرًا

- - أب - - - أب - - أب - ب - - أب - - - أب - - - أب - - -

عولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(1) الرازي، عد الحميد: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، 1388هـ - 1968، ص 104

(2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف،

بيروت، ط 2، 1989، ص 6

2 - المديد:

لمديد الشعر عندي صفات

بب - - ١ - ب - ١ - ب - -

فعلاتن فاعلن فاعلاتن

سمي مديدا؛ لأن الأسباب امتدت في أجزائه السباعية، فصار أحدهما في أول الجزء، والآخر في آخره. ⁽¹⁾ وذلك أن تفعيلة (فاعلاتن) تبدأ بسبب (فا -)، وتنتهي بسبب (تن -). وحكى الأخفش عن الخليل أنه سمي مديداً لتمدد سباعيته حول خماسية. وقال غيره سمي مديداً لامتداد الوند المجموع في وسط أجزائه السباعية. ⁽²⁾

وزن المديد

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

الزحافات والعلل في المديد :

1- العروض والضرب سالم، نحو:

يا لبكر، أنشروا لي كليباً يا لبكر، أين أين الفرار؟

- ب - - ١ - ب - ١ - ب - - - ب - - ١ - ب - ١ - ب - -

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

2- العروض محذوفة، والضرب على ثلاثة أنواع:

أ) العروض محذوفة، والضرب محذوف، نحو:

اعلموا أني، لكم، حافظاً شاهداً ما كنت، أم غائباً

- ب - - ١ - ب - ١ - ب - - - ب - - ١ - ب - ١ - ب - -

فاعلاتن فاعلن فاعلاً فاعلاتن فاعلن فاعلاً

(1) التريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 31.

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 53

(ب) العروض محذوفة والضرب مقصور، نحو:

لا يَغَرَنَّ امرأَةً عَيْشُهُ كلُّ عَيْشٍ صائرٌ للزَّوالِ

- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلات

(ج) العروض محذوفة، والضرب مبتور، نحو:

إِنَّمَا الدَّلْفَاءُ يَأْقُوتُهُ أُخْرِجَتْ، مِنْ كَيْسٍ دَهْقَانِ

- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعل

(3) العروض محذوفة مخبونة، والضرب على نوعين :

(أ) العروض محذوفة مخبونة، والضرب محذوف مخبون، نحو:

لِلْفَتَى عَقْلٌ، يَعِيشُ بِهِ حَيْثُ تَهْدِي سَاقَهُ قَدَمُهُ

- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

فاعلاتن فاعلن فعلا (فاعلن) فاعلاتن فاعلن فعلا (فاعلن)

(ب) العروض محذوفة مخبونة، والضرب محذوف مبتور، نحو:

رَبُّ نَارٍ بَرَّتْ أَرْمَقُهَا تَقْضُمُ الْهَنْدِيَّ، وَالْفَارَا

- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

فاعلاتن فاعلن فعِلن فاعلاتن فاعلن فاعل

ويقع الخبن في حشو المديد، نحو:

وَمَتَى مَايَع، مِنْكَ، كَلَاماً يَتَكَلَّمُ، فَيُجِيبُكَ بِعَقْلٍ

- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

فعلاتن فعِلن فعلاتن فعلاتن فعِلن فعلاتن

ويأتي مكفوفاً:

لَنْ يَزَالَ قَوْمُنَا مُخْصِبِينَ صَالِحِينَ، مَا اتَّقُوا، وَاسْتَقَامُوا

- ب - با - ب - \ - ب - ب - \ - ب - ب -

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ويرى العروضيون أن المديد لا يأتي مجزوءاً؛ كيلا يلتبس بمجزوء الرمل:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

- ب - \ - ب - \ - ب - \ - ب -

فالمقاطع تؤولف تفاعيل المديد والرمل، إذ يمكن أن تقرأ عروضيا (فاعلاتن فاعلا)، وهو مجزوء الرمل. وقد أورد الزمخشري مثالا عده من مجزوء المديد في قوله: جاء لأهل الجاهلية عليه غير شعر، إلا أن الخليل أغفله، نحو:

يَا لَبَكْرٍ، لَا تُتُوا	لَيْسَ ذَا حِينَ وَتَى
دَارَتِ الْحَرْبُ رَحَاً	فَادْفَعُوهَُا، بِرَحَا
بُؤْسَ لِلْحَرْبِ الثُّبِي	تَرَكْتُ قَوْمِي سُودَى
طَافَ، يَبْفِي نَجْوَةً	مِنْ هَالِكٍ، فَهَالِكُ

وهو عند الزجاج من مجزوء الرمل، المحذوف العروض والضرب.⁽¹⁾ وانحاز إبراهيم أنيس لموسيقى البحر المديد بقوله: هذا بحر اعترف أهل العروض بقلّة المنظوم منه، وعللوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه ثقلاً (ولا أدري ماذا عنوا بالثقل ونحن نشعر بانسجام موسيقاه، ولا نرى فيها ما في المنسرح مثلاً من بعض الاضطراب، والحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل، فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل، مع شرح ما فيه من تغير أو تحوير جعله يباين

(1) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 7

الرمل في تفاعيله فإذا أمكن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه المديد، وإنما هو الرمل في صورة أخرى. (1)

3- البسيط:

إن البسيط لديه ببسط الأمل

- - - ب - / ب ب - / - - ب - / ب ب -

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

سمي ببسطاً لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك ببسطاً. وقيل سمي ببسطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه. (2) وقال الخليل سمي ببسطاً لأنه انبسط عن مدى الطويل والمديد فجاء وسطه فعلن وآخره فعلن. (3)

الزحافات والعلل في البسيط

1- العروض المخبونة والضرب المخبون، نحو:

يا حار، لا أرمين منكم، بدهية لم تلقها سوقة، قبلي، وما ملك

- - - ب - / ب - / - - ب - / ب - / - - ب - / ب - / ب - / ب - /

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

2- العروض المخبونة والضرب المقطوع، نحو:

قد أشهد الغارة الشعواء تحملني جرداء معروقة اللحيين سرحوب

- - - ب - / ب - / - - ب - / ب - / - - ب - / ب - / - - ب - / ب - /

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 111

(2) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 39

(3) الدمامي، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 54

- 4- العروض مقطوعة والضرب مقطوع، نحو:
- ما هَيَّجَ الشُّوقَ مِنْ أَطْلَالٍ أَضَحَّتْ قِفَاراً كَوَحِي الْوَاحِي
- - - ب - ا - ب - ا - ب - ا - - - - - ب - ا - ب - ا - ب - ا - -
- مستفعلن فاعلن مستفعل مستعلن فاعلن مستفعل
- 5- العروض مطوية، والضرب مذيّل، نحو:
- يا بِنْتَ عَجْلاَنَ، ما أَصْبَرْتُ على خُطُوبٍ، كَنَحْتِ بِالْقَدُومِ
- - - ب - ا - ب - ا - ب - ب - ب - ب - ا - ب - ا - ب - -
- مستفعلن فاعلن مستعلن متفعلن فاعلن مستفعلان
- 6- العروض صحيحة، والضرب مخبون، نحو:
- إِنِّي لَمُئْتَنَ عَلَيْهَا، فَاسْمَعُوا فِيهَا خِصَالٌ، تُعَدُّ، أَرْبَعُ
- - - ب - ا - ب - ا - ب - - - - - ب - ا - ب - اب - ب - -
- مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن
- 7- العروض صحيحة والضرب مخبول، نحو:
- مَاذَا تُذَكِّرْتِ مِنْ زَيْدِيَّةٍ بَيْضَاءَ حَلَّتْ جُؤُوبَ مَلِكٍ
- - - ب - ا - ب - ا - ب - - - - - ب - ا - ب - اب ب - ب -
- مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن متعلن
- 8- العروض مكبولة والضرب مكبول، نحو:
- أَصْبَحْتُ وَالشَّيْبُ قَدْ عَلَانِي يَدْعُو حَيْثُأً، إِلَى الْخِضَابِ
- - - ب - ا - ب - اب - - - - - ب - ا - ب - اب - -
- مستفعلن فاعلن متفعل مستفعلن فاعلن متفعل

وهذا النوع من البسيط يسميه العروضيون المخلع.

4 - الوافر:

بحور الشعر وافرها جميل

ب - - - أب - ب - ب - أب - -

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

سمي الوافر وافراً لتوفر حركاته؛ لأن ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن، وما يُفك منه وهو مُتفاعلن. وقيل سمّي وافراً لوفور أجزائه⁽¹⁾.

وتبقى تفعيلة (فعولن) في العروض والضرب صحيحة، فلا تدخلها علة. ويرى العرضيون أن أصلها (مفاعلتن) فحذفت النون والتاء منها، وأسكنت اللام، فصارت التفعيلة (مفاعل ب - -)، ثم نُقلت إلى (فعولن ب - -).

زحاف الحشو في الوافر التام:

1- العصب، نحو:

إذا لم تُستطع شيئاً فدَعْهُ وجَاوِزْهُ، إلى ما تُستطيعُ

ب - - - أب - - - أب - - - أب - - - ب - - - أب - - -

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فالأجزاء السباعية كلها معصوبة. ويحكى أن شخصاً سأل الخليل أن يقرأ عليه علم العروض، فأقام مدة يختلف إليه للقراءة ولم يحصل شيئاً، فأعياى الخليل أمره، ولم ير أن يواجهه بالمنع حياءً منه، فقال له يوماً وقد حضر للقراءة: قطع قول الشاعر:

إذا لم تُستطع شيئاً فدَعْهُ وجَاوِزْهُ إلى ما تُستطيعُ

[1] التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 51

فقطن الرجل إلى ما أراده الخليل رحمه الله فانصرف ولم يعد.⁽¹⁾

2- النقص، نحو:

لَسَلَامَةٌ دَارٌ، يَحْفَـيـرُ كِبَاقِي الْخَلْقِ السَّحْقِ، قِفَارُ

ب - ب - ب / ب - ب / ب - ب - ب ب - ب - ب / ب - ب - ب

مفاعلتُ مفاعلتُ فعولن مفاعلتُ مفاعلتُ فعولن

وتُنْقَل (مفاعلتُ) إلى (مفاعيلُ).

3- العقل، نحو:

مَنَازِلٌ، لِفَرْتَتَيَّ، قِفَارُ كَأَنَّهُمَا رُسُومُهَا سَطُورُ

ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب ب - ب - ب / ب - ب - ب

مفاعِلن مفاعِلن فعولن مفاعِلن مفاعِلن فعولن

وأنكر الأخفش والمعري وطائفة من العروضيين العقل في الوافر من أجل أن مفاعلتن انتقل بالعصب إلى مفاعيلن، ومفاعيلن في سائر الشعر يتعاقب فيه الياء والنون فيكون إما مفاعيل وإما مفاعِلن. لكنهم سوَّغوا في مفاعيلن في الوافر أن يأتي على مفاعيل ولم يسوَّغوا فيه أن تأتي على مفاعِلن لأنه فرع منقول عن أصل، فلم يسوَّغوا فيه ما سوَّغوا فيما هو أصل، وآثروا إبقاء الياء لأنها في محل اللام الساكنة بالعصب فكرهوا تغييرها. وهذا احتجاج ضعيف لا يلتفت إليه مع نقل الخليل عن العرب جواز ذلك.⁽²⁾

4- العصب، نحو:

إِنْ نُزِلَ الشَّتَاءُ بِدَارِ قَوْمٍ تُجَنَّبُ جَارَ بَيْتِهِمُ الشَّتَاءُ

ب - ب - ب / ب - ب - ب / ب - ب - ب ب - ب - ب / ب - ب - ب

فاعِلتن مفاعِلتن فعولن مفاعِلتن مفاعِلتن فعولن

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 57

(2) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 58

فقوله ((إنْ نزلش)) (- ب ب -) غضب بحذف ميمه فصار فاعلتن، فنقل إلى مفتعلن⁽¹⁾ والعَضْبُ أَنْ يَكُونَ الْبَيْتُ مِنَ الْوَافِرِ أَخْرَمَ⁽²⁾ فإذا خُرمت تفعيلة مفاعلتن (فاعلتن - ب ب -) فنقل إلى مفتعلن (- ب ب -)،⁽³⁾

5- القسم، نحو:

مَا قَالُوا لَنَا سَدَدًا، وَلَكِنْ تَفَاحَشَ قَوْلُهُمْ، وَأَتُوا بِهِجْرٍ

- - - - - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

فاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

فقوله ((ما قالوا)) (- - -) جزء اقسم حذف الميم وعصب بإسكان اللام فصار فاعلتن، فنقل إلى مفعولن.⁽⁴⁾

6- الجعم، نحو:

أَنْتَ خَيْرُ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَكْرَمُهُمْ أَخَا، وَأَبَا، وَأُمًّا

- - - - - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

فاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

الجزء وهو قوله ((أنت خي)) (- ب -) أجم، كان مفاعلتن فعضب بحذف الميم، وعُقل بحذف اللام، فصار ((فاعتن)) فنقل إلى فاعلتن.⁽⁵⁾

7- العقص، نحو:

لَوْلَا مَلِكٌ، رَوْفٌ، رَجِيمٌ تَدَارَكُنِي، بِرَحْمَتِهِ، هَلَكْتُ

- - - - - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مفعول مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

(1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 57

(2) تاج العروس: غضب

(3) انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. ص 115

(4) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 58

(5) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 58

أسكن الثاني من متفاعِلن (ب - ب - ب -) فتتحولت إلى متفاعِلن (- - ب -)،
ثم تنقل إلى مستفعِلن (- - ب -)، ثم تحذف السين فتتحول إلى مُتفعِلن (ب -
ب -)، وتنقل في التقطيع إلى مفاعِلن (ب - ب -) .

8- الخزل، نحو:

مَنْزِلَةٌ صَمٌّ صَدَاها، وَعَفَتْ أَرْسُومُها، إِنْ سُئِلْتُ لَمْ تُجِبْ

- ب - ب - / - ب - ب - / - ب - ب - / - ب - ب -
متفعِلن متفعِلن متفعِلن متفعِلن متفعِلن متفعِلن

حدث إضمار وطي في تفعيلة (متفاعِلن) التي تتحول إلى (متفعِلن - ب - ب -

مجزوء الكامل:

1- العروض صحيحة، والضرب مرفل:

ولقد سبقتهم إلى — ي فلم نزعيت، وأنت آخر؟

ب - ب - ب - / ب - ب - ب -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

2- العروض صحيحة، والضرب مذيّل، نحو:

جَدْتُ، يَكُونُ مُقَامُهُ أَبَدًا، بُمَخْتَلَفِ الرِّيحِ

ب - ب - ب - / ب - ب - ب -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

3- العروض صحيحة، والضرب مقطوع، نحو:

وَإِذَا هُمْ ذَكَرُوا الْإِسْلَامَ أَكْثَرُوا الْحَسَنَاتِ

ب - ب - ب - / ب - ب - ب -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

4- الإضمار والتذييل، نحو:

وَإِذَا افْتَقَرْتُ، أَوْ اخْتَبَرْتُ تَ، حَمَدْتُ رَبَّ الْعَالَمِينَ

ب ب - ب - ب - ب - ب - ب ب ب - ب - ب - ب - ب - ب
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

5- الوقص والتذييل، نحو:

كُتِبَ الشَّقَاءُ عَلَيْهِمَا فَهَمَّ إِلَهُ مِيسِرَانُ

ب ب - ب - ب - ب - ب - ب ب ب - ب - ب - ب - ب - ب
متفاعِلن متفاعِلن مفاعِلن متفاعِلن

حدث إسكان الثاني من متفاعِلن (ب ب - ب - ب -) فتحول إلى متفاعِلن
(- ب -)، ثم تنقل إلى مستفعِلن (- ب - - ب -)، ثم تحذف السين فتحول
إلى مُتَفَعِّلِن (ب - ب - ب -)، وتنقل في التقطيع إلى مفاعِلن (ب - ب - ب -).

6- الخزل والتذييل، نحو:

وَأَجِبْ أَخَاكَ، إِذَا دَعَا كَ، مُعَالِنَا، غَيْرَ مُخَافَا

ب ب - ب - ب - ب - ب - ب ب ب - ب - ب - ب - ب - ب
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

7- الإضمار والترفيل، نحو:

وَعَرَّرْتَنِي، وَزَعَمْتَ أَنَّ لَكَ لَابِنٌ، بِالصَّيْفِ، تَامِرٌ

ب ب - ب - ب - ب - ب - ب ب ب - ب - ب - ب - ب - ب
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

8- الوقص والترفيل، نحو:

وَلَقَدْ شَهِدْتُ وَفَاءَهُم وَنَقَلْتُهُمْ، إِلَى الْمَقَابِرِ

ب ب - ب - ب - ب - ب - ب ب ب - ب - ب - ب - ب - ب
متفاعِلن متفاعِلن مفاعِلن متفاعِلن

9 - الخزل والترفيل، نحو: ⁽¹⁾

صَفَحُوا عَنْ ابْنِكَ، إِنَّ فِي ابْنِكَ جِدَّةً، حِينَ يُكَلِّمُ

ب ب - ب - / ب ب - ب ب -
متفاعلن متفاعلن

ب ب - ب ب -
مفعلاتان

10- الهزج:

على الأهازج تسهيل

- - - ب / - - - ب

مفاعیلن مفاعیلن

سمى هزجاً تشبيهاً له بهزج الصوت، أي: تردده. قال بعضهم: وإنما كان ذلك لأن أوائل أجزائه أوتاد يتعقب كلاً منها سبيان خفيفان. وهذا ما يعين على مد الصوت. يقال ذباب هزج أي مصوت، ومنه هزج الرعد أي صوته. وقيل سمي هزجاً لطيبه. لأن الهزج من الأغاني وفيه ترنم. يقال منه: هزج وتهزج.⁽²⁾ يقال هذا يهزج في نفسي، فلما كان الصوت يتردد في هذا النوع من الشعر سمي هزجاً. أو نقول لما كان التهزج تردد الصوت وكان كل جزء منه يتردد في آخره سبيان سمي هزجاً.⁽³⁾ ويشتهر مجزوء الوافر مع الهزج إذا عُصبت مفاعلتن (ب - ب ب -) صارت مفاعلتن (ب - - -) وحولت إلى مفاعيلن، فإذا ورد بيت على هذه الصورة صحَّ اعتباره من مجزوء الوافر أو من الهزج، ولكن اعتباره من الهزج أولى لكون هذا الوزن فيه أصلاً. ومثال ذلك:

وهذا الصبح لا يأتي ولا يمدنو ولا يقرب

ب - - - ب / ب - - - ب

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

1) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 9

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 177

(3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 73

ولكن يلاحظ أيضاً إذا ورد البيت في القصيدة أن يجال فيها النظر، فإذا
عثر على تفعيلة وردت على مفاعلتين عد البيت المجزوء من الوافر لا من الهزج.⁽¹⁾
الزحافات والعلل في الهزج:

1- العروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:

وما ظهري، لبأغي الضي	م، بالظهر الـ ذلول
ب - - - ب - - - ب - - - ب	ب - - - ب - - - ب - - - ب
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

2- القبض، نحو:

فقلبت: لا تخف شيئاً	فما عليك من بأس
ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب	ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

3- الكف، نحو:

فـ ذان يـ ذودان	وذا، من كئيب، يرمي
ب - - - ب - - - ب - - - ب	ب - - - ب - - - ب - - - ب
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

4- الخرم، نحو:

أدوا ما اسـ تعاروه	فإن العـ يش عاريه
ب - - - ب - - - ب - - - ب	ب - - - ب - - - ب - - - ب
فاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

5- الشتر، نحو:

في الذين قد ماتوا	وفيمـا جمعوا، عيرة
ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب	ب - - - ب - - - ب - - - ب
فاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

(1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 83

6- الخرب، نحو: (1)

لو كان أبو بشر أميراً ما رضىٰ ينأه

- - - ب / ب - - - ب - - - ب

مفعول مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

قال ابن بري: أجمع علماء هذا الشأن على امتناع القبض في ضرب الهزج. وقال الزجاج: زعم الخليل رحمه الله أن ياء مفاعيلن في عروض الهزج لا تحذف وكذلك في الجزء الذي قبل الضرب، فعلى هذا لا يقبض في الهزج إلا الجزء الأول خاصة. (2)

7 الرجز:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل

- - - ب - - - ب - - - ب - - - ب

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

سمي رجزاً لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء وأصله مأخوذ من البعير إذا شدت إحدى يديه، فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال: ناقة رجزاء، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزاً تشبيهاً بذلك. (3)

وكان الرّجز في الجاهلية يقول منه الرجل البيتين أو الثلاثة في الحرب ونحوه حتّى جاء العجّاج ففتح أبوابه وشبهه بالشعر، ووصف فيه الديار وأهلها، والرسوم والفلوات، ونعت الإبل والطلّول؛ وكان في أوّل الإسلام يشبه بأمرئ القيس. (4)

(1) انظر: الرّحشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 9 .

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 61 .

(3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 76.

(4) انظر: القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 494.

ويرى أهل الأدب أن الرجز أصل الأوزان وأقدمها، فهم يربطون نشأة الشعر العربي بتوقيع الجمال في الصحراء، وإلى وقع خطاها فوق الرمال، ويربطون بين حذاء الإبل ووزن الرجز. وأن الكلام قد يجيء على وزن الرجز دون قصد وقد جرى هذا النوع من القول على لسان سيدنا محمد عليه السلام يوم حنين إذ قال⁽¹⁾:

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

فلما أصيب إصبعه بجرح قال:

هل أنت إلا إصبع دميت وفي سبيل الله ما لقيت

والرجز من الأوزان الشعرية العذبة، تتكرر فيه (مستفعِلن)، ويتمثل فيه النقيضان السرعة والبطء، ممّا جعله مركباً مطواعاً لمن ركبه من الشعراء والرجاز. وهو في الأصل ذو تفعيلة واحدة متكررة، تتلاءم وتتوافق مع اهتزازات الجسم المهتاج المنفعل، أو التصفيق باليد، أو النقر بالعصا، أو ركل الأرض بالأقدام، أو ترقيص الأطفال ونحو ذلك، ويمتاز بأنه يجد من الانفعالات النفسية وحركات الجسم المصاحبة له ما يشبه الضوابط الإيقاعية، كما يتسم بالصفاء، فهو بحر صاف، لأنّ تفعيلة (مستفعِلن) تتكرر فيه وحدها، وهي تفعيلة مرنة، تأتي على أشكال أربعة. جمع الرجز بين صفتي الاعتدال والقوة، فهو يعتدل إذا أتت تفعيلاته سالمة مبتدئة بساكنين متوالين مسبوقين بحرفين متحركين، وهو أيضاً قوي لأنّ تفعيلته تنتهي بوند مجموع. وإذا وصفه المعري وحازم القرطاجني بالرداء والكزازة، رآه المجذوب أخاً للكامل، ولكنه وصفه بالشعبية، وبأنه مطية الشعراء، الأمر الذي جعل كبار الشعراء في البداية يترفعون عنه.⁽²⁾

(1) انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 140

(2) الهيب، أحمد فوزي: بحر الرجز والأراجيز ائتلاف واختلاف. مجلة الموقف الأدبي مجلة أدبية شهرية تصدر عن

اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 413 أيلول 2005

ويتشابه الرجز والكامل؛ فالرجز مؤلف من تفعيله مستفعّلن، و الكامل من تفعيله متفاعّلن، و الفرق بين التفعيلتين: هو سكون الحرف الثاني في مستفعّلن وتحركه في متفاعّلن؛ لذلك إذا وردت تفاعيل الكامل مضمرة: "ساكنة الثاني" اشتبه البحران؛ فيصح عد البيت الوارد على هذه الصورة من الرجز أو من الكامل، وإن كان عدّه من الرجز أولى لكونه ورد على الأصل، ولكن ينبغي قبل الحكم على القصيدة بأنها من هذا أو من ذاك أن تجل النظر في جميع أبياتها، فإذا وردت فيها تفعيله متحركة الثاني فالقصيدة من الكامل مثال ذلك قول عنتره:

إني امرؤ من خير عبس مُنْصَبِي شَطْرِي وأحمي سائري بالمُنْصِلِ

- - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - -

مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن

متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن

فهذا البيت يصح لأول نظرة أن يعد من الرجز؛ لأن تفاعيله كلها مضمرة، ولكن إذا نظرنا إلى قصيدته وجدنا فيها:

طال الثواء على رسوم المنزل بين اللُكَيْك وبين ذات حوامِلِ

- - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - -

متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن متفاعّلن

ففي هذا البيت تفاعيل وردت على أصلها؛ أي على وزن متفاعّلن، وذلك نحكم بأن البيت السابق المضمّر كله من الكامل لا من الرجز.⁽¹⁾

الزحافات والعلل في الرجز:

1- العروض الصحيحة، والضرب المقطوع (الرجز التام)

الْقَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ، سَالَمٌ وَالْقَلْبُ مَنِّي جَاهِدٌ، مَجْهُودٌ

- - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - -

مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن

(1) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 82

2- الطي، نحو:

مَا وَلَدَتْ وَالِدَةً مِنْ وَلَدٍ أَكْرَمَ مِنْ عَبْدٍ مَنَافٍ، حَسْبًا

- ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب -

مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن

3- الخيل، نحو:

وَيْثَقُلْ مَنَعَ خَيْرَ طَلَبٍ وَعَجَلْ مَنَعَ خَيْرَ ثَوْدَةٍ

ب ب ب - ا ب ب ب - ا ب ب ب - ب ب ب - ا ب ب ب -

متعلن متعلن متعلن متعلن متعلن متعلن

4- العروض والضرب مطويان (مجزوء الرجز)، نحو:

هَلْ يَسْتَوِي، عِنْدَكَ، مَنْ تَهْوَى، وَمَنْ لَا تَعْقُصُهُ؟

- - ب - ١ - ب ب - - - ب - ١ - ب ب -

مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن

8 الرمل:

رمل الأبحر يرويه الثقات

ب ب - - ١ ب ب - - ١ - ب - -

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

سَمِيَ رَمَلًا لِأَنَّ الرَّمْلَ نَوْعٌ مِنَ الْغَنَاءِ يَخْرُجُ مِنْ هَذَا الْوِزْنِ فَيُسَمَّى بِذَلِكَ، وَقِيلَ

سَمِيَ رَمَلًا لِدُخُولِ الْأَوْتَادِ بَيْنَ الْأَسْبَابِ، وَانْتِظَامِهِ كَرَمْلِ الْحَصِيرِ الَّذِي نَسَجَ، يُقَالُ

رَمَلَ الْحَصِيرَ إِذَا نَسَجَهُ. (1)

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 83

الزحافات والعلل في الرمل :

- 1- العروض محذوفة والضرب صحيح، نحو:
أبلغ النُّعمانَ عَنِّي مألُكاً أئُهُ قد طالَ حَبَسِي، وانتظاري
- ب - - \ - - ب - - \ - - ب - - \ - - ب - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن
- 2- العروض محذوفة والضرب مقصور، نحو:
مِثْلَ سَحْقِ البُرْدِ، عَفَى بَعْدَكَ الـ قَطُرُ مَغْنَاهُ، وتَأْوِيبُ الشُّمَالِ
- ب - - \ - - ب - - \ - - ب - - \ - - ب - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن
- 3- العروض محذوفة والضرب محذوف، نحو:
قَالَتِ الْخَنَسَاءُ لَمَّا جِئْتُهَا شَابَ بَعْدِي رَأْسُ هَذَا واشْتَهَبَا
- ب - - \ - - ب - - \ - - ب - - \ - - ب - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلا
- 4- الكف، نحو:
لَيْسَ كُلُّ مَنْ أَرَادَ حَاجَةً ثُمَّ جَدَّ، فِي طِلَالِهَا، قَضَاهَا
- ب - - \ - - ب - - \ - - ب - - \ - - ب - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن
- 5- الشكل، نحو:
إِنَّ سَعْدًا بَطَلٌ مُمَارِسٌ صَابِرٌ مُحْتَسِبٌ لِمَا أَصَابَهُ
- ب - - \ - - ب - - \ - - ب - - \ - - ب - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن

(6) - الخين والقصر، نحو:

أَخْمَدْتُ كِسْرَى وَأَمْسَى قَيْصَرَ مُفْلَقاً مِنْ دُونِهِ بِأَبِ حَدِيدٍ

- ب - - \ - ب - - \ ب - - ب - - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
 فاعلا فاعلاتن فاعلاتن

9 - السريع:

بحر سریع ما له ساحل

- - - - -

مستفعلن مستفعلن فاعلن

سمي سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع ، لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب ، لأن الوتد المفروق أول لفظه سببٌ ، والسبب أسرع في لفظه من الوتد ، فلهذا المعنى سمى سريعا.⁽¹⁾ وقال الخليل: سمي سريعا لأنه يسرع على اللسان.⁽²⁾

الزخافات والعلل في السريع:

1- العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطوى موقوف، نحو:

أَزْمَانٌ سَلَمَى لَا يَرَى مِثْلَهَا الْـ رَاوُونَ فِي شَامٍ، وَلَا فِي عِرَاقٍ

-ب -/ -ب - -/ -ب - - -ب -/ -ب - -/ -ب- -

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

فالعروض والضرب أصلهما (مفعولات)، فأصابها الطي. فتحوّلت إلى

(مفعلاتُ)، ثم سكنت التاء (مفعلاتُ - ب -)، ثم نقلت إلى (فاعلن).

2- العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطوى مكسوف، نحو :

هَاجَ الْهَوَى رَسْمًا، بِذَاتِ الْفَضَى مُخْلَوْلًا، مُسْتَعْجِمًا، مُخْوَلًا

• -ب - \ -ب - - \ -ب - - -ب - \ -ب - - \ -ب - -

مستعملن مستعملن فاعِلن مستعملن مستعملن فاعِلن

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 95

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرمزة. ص 66

3- العروض مطوية مكسوفة، والضرب أصلم، نحو:

قالت، ولم تقصِدْ لِقِيلِ الخنا: مهلاً، فقد أبلغت إسماعي

- - ب - - \ - - ب - \ - - ب - \ - - ب - -

مستعلن مستعلن فاعل مستعلن مستعلن مفع

4- العروض مخبولة مكسوفة، والضرب مخبول مكسوف، نحو:

النَّشْرُ مِسْكٌ، والوَجُوهُ دَنَا نيرٌ، وأطرافُ الأكفِّ عَنَّمْ

- - ب - - \ - - ب - \ - - ب - \ - - ب - -

مستعلن مستعلن فعلن مستعلن مستعلن فعلن

5- العروض مخبولة مكسوفة، والضرب أصلم، نحو:

يا أيُّها الزَّارِي على عُمَرٍ قد قلتَ فيه غيرَ ما تَعْلَمُ

- - ب - - \ - - ب - \ - - ب - \ - - ب - -

مستعلن مستعلن فعلن مستعلن مستعلن مفع

ولم يثبت الخليل، رحمه الله، هذا الضرب. (1)

6- الخبن، نحو:

أردُّ، منَ الأمُورِ، ما يَنبغي وما تُطيقُهُ، وما يَسْتقيمُ

ب - ب - اب - ب - \ - ب - ب - ب - اب - ب - \ - ب - *

متعلن متعلن فاعل متعلن متعلن فاعل

ولا يجوز الخبن في فاعلن، ولا في فاعلان. (2)

(1) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 10

(2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 10

7- الطي، نحو:

قال لها، وهو بها عالمٌ ويلك، أمثال طريفٍ قليلٌ

- ب ب - \ - ب ب - \ - ب ب - \ - ب -

مستعلن مستعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلان

وقد توهم إبراهيم أنيس حينما قال :حين تنشّد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الأذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلّة ما نظم منه، والأذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد، وتميل إلى ما ألفته، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن. أما ما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل من هذا الوزن، فإنما كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها فتسجوا على منوالها رغبة في التتويج لا حبا للوزن نفسه، ولعلمهم قد وجدوا في هذا جهدا وعنتا. ⁽¹⁾ وقسم القصائد التي ترد على وزن السريع إلى ثلاثة أقسام:

1- قصائد تنتهي أبياتها بوزن " فاعلن"، وهذا القسم أكثر شيوعا وأحب إلى النفوس من غيره.

2- قصائد تنتهي أبياتها بوزن " فاعلان".

3- قصائد تنتهي أبياتها بوزن "فعلن".

وقد أثر المحدثون القسم الأول والثاني، ويرى إبراهيم أنيس أننا لا نكاد نعثر على شعر من القسم الثالث. ⁽²⁾

10- المنسرح:

منسرح فيه يضرب المثل

- ب ب - \ - - - ب \ - ب ب -

مستعلن مفعولاتٌ مستعلن \ أو (مفتعلن)، والأصل مستعلن.

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 102

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 103

سمي منسرحا لانسراحه مما يلزم أضرابه وأجناسه، وذلك أن (مستفعِلن) متى وقعت ضربا فلا مانع يمنع من مجيئها على أصلها، ومتى وقعت مستفعِلن في ضربه لم تجئ على أصلها لكنّها جاءت مطوية، فلانسراحه مما يكون في أشكاله سمي منسرحا.⁽¹⁾

الزحافات والعلل في المنسرح:

1- العروض صحيحة، والضرب مطوي، نحو:
 إِنَّ ابْنَ زَيْدٍ لَا زَالَ مُسْتَعْمِلًا لِلْخَيْرِ، يُفْشِي فِي مِصْرِهِ الْعُرْفَا
 - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -
 مستفعِلن مفعولاتُ مستفعِلن مستفعِلن مفعولاتُ مستَعِلن

2- الطي، نحو:
 مَنْ لَمْ يَمُتْ عَيْطَةً يَمُتْ هَرَمًا لِلْمَوْتِ كَأْسٌ، فَالْمَرْءُ ذَائِقُهَا
 - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -
 مستفعِلن مفعولاتُ مستَعِلن مستفعِلن مفعولاتُ مستَعِلن

ويرد الخبن كذلك في بحر المنسرح.

ولم تتحقق رؤية إبراهيم أنيس في وزن المنسرح في قوله: هذا هو البحر الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه ولم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه. فقد ورد في الشعر الحديث من هذا البحر النزر القليل، ولعل الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينة قالها القدماء من هذا الوزن فتسجوا على منوالها، ولعلهم وجدوا في النظم منه عنتا ومشقة، ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ويخيل إلينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب وقد هجره المحدثون و أغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام. أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا، وإن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع.⁽²⁾

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 103

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 107

11 - الخفيف:

يا خفيفاً خفت به الحركات

- ب - - \ - - ب - \ ب ب - - -

فاعلاتن مستفع لن فعلاتن

سمي خفيفاً لأن الوجد المفروق فيه (تفع من مستفع لن) اتصلت حركته بحركات الأسباب (لن) فخففت، وقيل سمي خفيفاً لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد.⁽¹⁾

الزحافات والعلل في الخفيف:

1- العروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:

ليت شعري هل ثم هل آتيتهم أم يحولن، من دون ذاك، الردى

- ب - - \ - - ب - \ ب - - - ب - - \ ب - - -

فاعلاتن مستفع لن فعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلا

2- العروض محذوفة والضرب محذوف، نحو:

إن قدرنا يوماً، على عامر نمتل منه، أو ندعه لكم

- ب - - \ - - ب - \ ب - - - ب - - \ ب - - -

فاعلاتن مستفع لن فاعلا فاعلاتن مستفع لن فاعلا

ويعلق إبراهيم أنيس على هذا الشاهد بقوله: ويتردد هذا الشاهد بعينه في كتبهم ولا نكاد نظفر منهم بمثل آخر. فإذا نحن رجعنا إلى القصائد قديمها وحديثها لعلمنا نظفر بواحدة منها نظمت على هذا الوزن أعياناً البحث ثم لا نكاد نعثر على شيء من هذا. فليس في جمهرة أشعار العرب ولا المفضليات ولا في الدواوين القديمة التي رجعت إليها أثر لهذا الوزن.⁽²⁾

(1) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 109

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص 91

3- الخبن، نحو:

وفُؤَادِي كَعَهْدِهِ، لِسُلَيْمِي بهَوًى لَمْ يَزَلْ، وَلَمْ يَتَغَيَّرْ
بب - - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -
فعلاتن متفعّلن فعلاتن فعلاتن متفعّلن فعلاتن

4- الكف، نحو:

وأَقْلُ مَا تُضْمِرُ، مِنْ هَوَاكَ يَا عُمَيْرُ، يُسْتَكْثَرُ، حِينَ يَبْدُو
بب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -
فعلاتن مستفعّلن فعلاتن مستفعّلن فعلاتن

5- التشعيث، نحو:

لَيْسَ مَنْ مَاتَ، فَاسْتَرَاخَ، بِمَيِّتٍ إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَيِّتُ الْأَحْيَاءِ
ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -
فاعلاتن متفعّلن فعلاتن فاعلاتن متفعّلن فالاتن

12 - المضارع:

تعد المضارعات

ب - - ب - ب - ب -

مفاعيل فاع لاتن

قال الخليل: سمي بذلك لمضارعة المقتضب في أن أحد جزأيه مفروق الوتد (فاع لاتن). وقيل: لأنه ضارع الهزج في أنه مجزوء، وقال الزجاج: لمضارعة المجتث في حال قبضه.⁽¹⁾ وذكر أبو العلاء المعري أن البيت الذي وضعه له الخليل للمضارع هو:

وإن تـسـدـن مـنـه شـبـراً يـقـرـبـك مـنـه باعـاً

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 207

وعلق بقوله: هو مفقود في شعر العرب.⁽¹⁾

زحافات المضارع:

1- مكفوف الصدر والابتداء، سالم العروض والضرب، نحو:
دَعَانِي إِلَى سُبُعٍ دَوَاعِي هَيَّوَى سُبُعٍ

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

2- مقبوض الصدر والابتداء، سالم العروض والضرب.
أَيَا خَلِيلِي، عُوْجَا عَلَى مِنْى، فَالْمَقَامِ

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

13 - المقتضب:

اقتضب كما سألوا

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مفعلاتٌ مستعلنٌ أو (مفتعلن)

سمي مقتضبا لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع، ومنه سمي القضيبي قضيبياً، وليس في دائرة من الدوائر بحر يُفك من بحر فيحصل في البحر الثاني الأجزاء التي في البحر الأول بلفظها وعينها إلا في هذه الدائرة، فلما كان يقع في هذه الدائرة المنسرح وهو مستفعلن مفعولاتٌ مستفعلن مرتين، وهذه الأجزاء بعينها على لفظها تقع في المقتضب، وإنما تختلف من جهة الترتيب فقط، فكأنه في المعنى قد اقتطع من المنسرح إذ طُرِحَ متفعلن من أوله ومستفعلن من آخره وبقي مفعولاتٌ مستفعلن فسمي لذلك مقتضبا.⁽²⁾

(1) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ص 40

(2) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 120

وأنكر الأخفش أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يسمع منهم شيء من ذلك. وقال الزجاج: هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان، ولا يُنسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل.⁽¹⁾ وقال أبو العلاء المعري: أما المقتضب فالبيت الذي وضعه الخليل فيه:

أعرضت فــــلاح عارضان مــــن بــــرد

وهو مفقود في شعر العرب.⁽²⁾

ومن شواهد المقتضب التي ذكرها الزمخشري:

هَلْ عَلَيَّ، وَيَحْكُمَا إِنَّ لَهُـوْتُ، مِمَّنْ حَرَجَ.⁽³⁾

ب - ب / - ب ب - - ب - ب / - ب ب -

مفعلات مستعلن مفعلات مستعلن

14 - المجتث:

إِنْ جُتَّتِ الحركات

- - - ب - \ ب ب - -

مستعلن فاعلاتن

سمي مجتثاً لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطاع كالاقتضاب، فأجزاء الخفيف فاعلاتن مستعلن فاعلاتن، والمجتث مستعلن فاعلاتن، فلفظ أجزائه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها وإنما يختلف من جهة الترتيب، فكأنه اجتث من الخفيف.⁽⁴⁾ وقد طرب الشعراء المحدثون لهذا الوزن فأكثرُوا من النظم عليه، ولا نعلم لهذا

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على عجائب الرامزة، ص 209

(2) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ص 40

(3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، ص 11

(4) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 121

البحر انتشارا قبل العصر العباسي حينما بدأ الشعراء بالنظم على المجث مقطوعات لتفنى، ومن أشهر الشعراء المحدثين نظما على وزن المجث حافظ إبراهيم⁽¹⁾
الزحافات والعلل في المجث:

1- الخبن، نحو:

وَلَوْ عَاقَبْتُ، بِسَلَمَى عَلِمْتُ أَنْ سَسْتَمُوتُ

ب-ب-أبب- - -ب-ب-أبب- -

متفعّلن فاعلاتن متفعّلن فعلاتن

2- الكف، نحو:

مَا كَانَ عَطَاؤُهُنَّ إِلَّا عِدَّةٌ، ضَرَامَا⁽²⁾

- -ببأ-ب-ب - -ببأ-ب-ب -

مستفعّل فاعلات مستفعّل فعلاتن

ويقع الشكل كذلك في المجث .

15 المتقارب:

عن المتقارب قال الخليل

ب-بأب-بأب- -بأب- -

فعولن فعولن فعولن فعولن

سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب

واحد فتتقارب الأوتاد.⁽³⁾

1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 127

2) انظر: الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 11

3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي ص 129

الزحافات والعلل في المتقارب:

- 1- العروض صحيحة والضرب محذوف، نحو:
 وَأَبْنِي مِنَ الشَّعْرِ شِعْراً عَوِيصاً يُنْسِي الرِّوَاءَ الَّذِي قَدْ رَوَّاهُ
 ب--
 فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 2- العروض صحيحة والضرب مبتور، نحو:
 خَالِيٍّ، عَوْجاً، عَلَى رَسَمِ دَارٍ خَلَّتْ مِنْ سُلَيْمٍ، وَمِنْ مَيْمَةٍ
 ب--
 فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 ويذهب إبراهيم أنيس إلى أننا لا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع من الشعر الحديث، ويظهر أن شعراءنا المحدثين لم يستسيغوه أو لم يألفوه، فليس بينهم من طرقه في شعره، بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت من هذا النوع، وكل الذي عثرت عليه في أثناء جولاتي في دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد لا يزيد على أبيات عدة جاءت في الأغاني.⁽¹⁾
 3- العروض صحيحة، والضرب مقصور، نحو:
 وَيَأْوِي إِلَى نَسْوَةٍ بَائِسَاتٍ وَشُعْثٍ مَرَاضِيْعٍ مِثْلِ السَّعَالِ
 ب--
 فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 4- العروض محذوفة والضرب مبتور، نحو:
 سُمِّيَّةٌ، قُومِي، وَلَا تَعْجِزِي وَيَكْرِي النَّسَاءَ، عَلَى حَمَزَةٍ
 ب--
 فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول
 ويكثر القبض في المتقارب أيضا

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. 100

مفتاحه

حركات المحدث تتنقل

ب ب - - - - - ب ب - - - - - ب ب -

فعلن فعلن فعلن فعلن

الزحافات والعلل في المتدارك:

1- الخبن، نحو:

أَوْقَفْتُ، عَلَى طَلَلٍ، طَرِيًّا فَشَجَاكَ، وَأَحْزَنُكَ، الطَّلَلُ؟

ب ب - - - - - ب ب - - - - - ب ب - - - - - ب ب -

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

2- القطع، نحو: ⁽¹⁾

أَهْلُ الدُّنْيَا كُلُّ فِيهَا نَقْلًا نَقْلًا، دَفْنًا دَفْنًا

- -

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

وينوه إبراهيم أنيس بالقيمة الإيقاعية للمتدارك متسائلا عن انصراف الشعراء عنه: ولسنا ندري سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر على الرغم من انسجام موسيقاه وحسن وقعها في الأذان، ولعلمهم وجدوه أليق بالأدب الشعبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع في الزجل. ⁽²⁾

التفاوت الكمي للأوزان في الشعر العربي

ولاشك أن المتتبع لأوزان الشعر العربي يجدها تختلف في الورد كثرة وقلة، كما قال المعري: "إن أكثر أشعار العرب من الطويل والبسيط والكامل"، وهذا صحيح، يدل عليه الاستقرار، وقد ذكروا أيضاً أن المديد قليل الاستعمال؛ لثقل فيه

(1) انظر: الزحشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 12

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. 118

إلا عروضه الثالثة، كما ذكروا أن الزجّاج قال عن المضارع والمقتضب إنهما قليلان جداً في الشعر العربي حتى إنه لا توجد قصيدة منهما لعربي، وإنما يروى منهما البيت والبيتان. كذلك بحر المتدارك قليل في القديمة، وقلّته هي التي حملت الخليل على إنكاره، وعدم عدّه بين بحور الشعر، وإثبات الأخفش له لا يدل على كثرة وروده، بل إنه تمسك ببعض شواهد صحت عنده، فهو لا ينكر ندرته.⁽¹⁾

ويفرق القرطاجني بين الأوزان التي تكثر فيها الحركات ويطلق عليها أوزان "السباطة"، والأوزان التي تكثر فيها السواكن، ويسمّيها الجعودة، في قوله ((أوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها. والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة. والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين، أو ساكنان في جزء. والقوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين، ويكون طرفاه التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغيير. وإذا تركب الضعيف مع القوي فربما غطى على ضعفه، وخصوصاً إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف. فإن تركب الضعيف مع معتدل لم يخف معه ضعفه كالحال في المديد.))⁽²⁾

ورصد القرطاجني تفاوت الأوزان في الحركات والسواكن، وربط القيمة الإيقاعية للوزن بنسبة ورود الحركات والسواكن كما يظهر في قوله: ((لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظاهر الاعتمادات

(1) مصطفى، محمود: أمدى سبيل في علم الخليل، ص 85

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 260

كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي. ولا بد من أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة.⁽¹⁾

ويضيف القرطاجني: ((ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعارض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط. ويتلوها الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما لين وضع، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى. وقد نبه على هذا في المديد أبو الفضل ابن العميد. فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعارض الساذجة المتكررة الأجزاء. وإنما تستحلى الأعارض بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المجث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما. فأما المضارع ففيه كل قبيحة. ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر على ما تقدم.⁽²⁾)) ((فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة،

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 265

(2) المرجع نفسه. ص 268

وللرمل لنا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرتاء وما جرى مجراه
منهما بغير ذلك من أغراض الشعر. وقد أشرنا إلى حال ما بقي من الأوزان. (1)
وقد نظم الشهاب أوزان بحور الشعر الستة عشر فقال:

1. (أطال) عذولي فيك كفرانه الهوى و آمنت يا ذا الظبي فأنس و لا تتفر
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن (الطويل)

2. يا (مديد) الهجر هل من كتاب فيه آيات الشفا للسقيم
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (المديد)

3. إذا (بسطة) يدي أدعو على فئة لاموا عليك عسى تخلو أماكنهم
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعولن (البسيط)

4. غرامي في الأحبة (وفرته) وشاة في الأزقة راكزونا
مفاعلتن مفاعلتن فعولن (الوافر)

5. (كملت) صفاتك يا رشا وأولو الهوى قد بايعوك وحظهم بك قد نما
متفاعلن متفاعلن متفاعلن (الكامل)

6. لئن (تهزج) بعشاق فهم في عشقهم تاهوا
مفاعيلن مفاعيلن (التهزج)

7. يا (راجزاً) باللوم في موسى الذي أهوى وعشقي فيه كان المبتغى
مستفعلن مستفعلن مستفعلن (الرجز)

8. إن (رملتم) نحو ظبي نافر فاستميلوه بداعي أنسه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا (الرمل)

9. (سارع) إلى غزلان وادي الحمى وقل: أيا غيد ارحموا صبيكم
مستفعلن مستفعلن فاعلن (السريع)

(1) المرجع نفسه ص 269

10. (تسرح) العين في خديد رشا حي بكأس وقال: خذه بفي

مستفعلن مفعولات مستفعلن (المنسرح)

11. (خف) حمل الهوى علينا ولكن ثقلته عواذل تترئم

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (الخفيف)

12. إلى كم (تضارعونا) فتى وجهه نضير

مفاعيل فاعلاتن (المضارع)

13. (اقتضب) من وشاة هوى من سناك حاولهم

مفعولات مفععلن (المقتضب)

14. (اجثث) من عاب ثغراً فيه الجمان النظيم

مستفعلن فاعلاتن (المجثث)

15- (تقارب) وهات اسقني كأس راح وباعد وشائك بعد السماء

فعولن فعولن فعولن فعول (المتقارب)

16. (دارك) قلبي بلمى ثغر في مبسمه نظم الجواهر

فعلن فعلن فعلن فعلن (المتدارك) (1)

وقد رأى المولدون أن حصر الأوزان في هذا العدد يضيق عليهم مجال القول، وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة، وهذه لا حد لها؛ وإنما جئناهم إلى تلك الأوزان؛ لأن أذواقهم تربت على ألفها واعتادت التأثر بها، ثم لأنهم يرون أن كلاماً يوقع على الأنغام الموسيقية يسهل تلحينه والغناء به، وأمر الغناء بالشعر العربي مشهور ورغبة العرب فيه أكيدة. ولم يلتزم المولدون

(1) الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب. ص 103

بالأوزان الموروثة من العرب، فأحدثوا أوزاناً أخرى، منها ستة استبطوها من عكس دوائر البحور وهي:

1- المستطيل: وهو مقلوب الطويل، وأجزاؤه: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مرتين؛ كقول القائل:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

2- الممتد: وهو مقلوب المديد، وأجزاؤه فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين؛ كقول القائل:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال كلما زدت حباً زاد مني نفورا

3- المتوافر: وهو محرف الرمل، وأجزاؤه: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن مرتين، ومثاله:

ما وقوفك بالكرائب في الطلل؟ ما سؤالك عن حبيبك قد رحل؟
ما أصابك يا فؤادي بعدهم؟ أين صبرك يا فؤادي ما فعل؟

4- المُنثَد: وهو مقلوب المجث، وأجزاؤه: فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن مرتين، وقد نظم منه بعض المولدين:

كن لأخلاق التصابي مستمرياً ولأحوال الشباب مستحلياً

5- المنسرد: مقلوب المضارع، وأجزاؤه: "مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن" مرتين، وقد نظم منه بعضهم:

على العقل فعول في كل شان ودان كل من شئت أن تداني

6- المطرد: صورة أخرى من مقلوب المضارع، وأجزاؤه: فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن مرتين؛ كقول بعضهم:

ما على مستهام ريع بالصد فاشتكى ثم أبكاني من الوجدر

ومن الأوزان التي استحدثوها ما فعله أبو العتاهية، قد ذكر أنه نظم على أوزان لا توافق ما استتبطه الخليل، إذ جلس يوماً عند قصار، فسمع صوت المدق، فحكى وزنه في شعر وهو:

للمنــــــــــــــــون دائــــــــــــــــرا ت يــــــــــــــــدرن صــــــــــــــــرفها
ثــــــــــــــــم يــــــــــــــــنتقمينــــــــــــــــا واحــــــــــــــــداً فواحــــــــــــــــدا

فلما انتقد في هذا قال: أنا أكبر من العروض.⁽¹⁾

شعر مجمع البحور

يقوم مجمع البحور على عدم التقيد بوزن واحد من أوزان الشعر في القصيدة الواحدة، والذين يذهبون إليه يجيزون للشاعر أن ينظم قصيدته أجزاء، كل جزء من بحر، كان شوقي لا يلتزم وزناً واحداً في رواياته؛ وقد برر بعض النقاد صنيع شوقي بأنه متبع لكبار الشعراء الروائيين والقصصيين في ذلك. وهذا خطأ فإن ملحمتي هوميروس، كلتاهما من بحر واحد، وكذلك الفردوس المفقود للبتون والشاهنامة للفردوسي كلها من وزن واحد، وكثير من النقاد يقر بأن هذا الإكثار من الأوزان في روايات شوقي قد أفقدها قسطاً كبيراً من الحسن.

وممن نظم من مجموع البحور إيليا أبو ماضي، وقصيدته: الشاعر والسلطان الجائر، مشهورة؛ وكذلك نظم ميخائيل نعيمة وغيره من: مجمع البحور، والشاعر محمود غنيم قصيدة في ديوانه: ديوان غيم، من مجمع البحور. ومن مثله كذلك قصيدة: عبقر، لشفيق معلوف، والراعي لإلياس فرحات.⁽²⁾

(1) مصطفى، عمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 111

(2) مصطفى، عمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 126

4- البدل

ورد مصطلح البدل عند التنوخي، وهو تغيير حرف الروي،

كقول الشاعر:

يَا قَبِّحَ اللَّهُ بَنِي السَّعْلَاتِ
عَمْرًا وَفَانُوسًا شِرَارَ النَّاتِ
لَيْسُوا بِأَخْيَارٍ وَلَا أَكْيَاتِ

يريد الناس وأكياس، فأبدل حرف الروي لضرورته إلى ذلك.

وكقول الشاعر:

إِذَا مَا الْمَرْءُ صُمٌّ فَلَمْ يُكَلِّمْ وَأَعْيَا سَمْعُهُ إِلَّا نِدَايَا
وَلَا عَابَ بِالْعَشِيِّ بَنِي بَنِيهِ كَفَقَلِ الْهَرُّ يَلْتَمِسُ الْعَطَايَا
فَلَا تَظْفَرُ يَدَاهُ وَلَا يَرُوبِنُ وَلَا يُعْطَى مِنَ الْمَرَضِ الشُّفَايَا
فَذَاكَ الْهَمُّ لَيْسَ لَهُ دَوَاءٌ سِوَى الْمَوْتِ الْمُنْطَقِ بِالْمُنَايَا

فقلب الهمزات الثلاث ياءات لإتيانه بالمنايا، وهذا مما يجب ألا يلتفت

إليه، ولا يقاس عليه.. ولما كان تبديل حرف الروي إلى حرف آخر أمرا

خارجا عن معايير القافية وضوابطها، فلا مسوغ لوجود مصطلح البدل في

علم العروض والقافية، وهو أمر نوه إليه التنوخي بقوله: ((وهذا مما يجب ألا

يلتفت إليه، ولا يقاس عليه.))⁽¹⁾

(1) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2،

5- البريء

الْبَرِيءُ في اللغة الصحيحُ الجسم والعقل. ⁽¹⁾ والبريء في العروض الجزء (التفعيلة) الذي يسلم من الزحاف للمعاقبة وهو سائغ فيه ⁽²⁾

(1) لسان العرب: برأ

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 93

التاء

1- التأسيس

الأسُّ والأسَّس والأساس مبتدأ الشيء، والأسُّ والأساس أصل البناء.
والتأسيس في العروض ألف مفصولة عن الروي بحرف، كقول الشاعر:
كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

فقد وقعت ألف التأسيس في كلمة الكواكب مفصولة عن الروي بحرف
وهو الكاف. وسمي تأسيساً لأنه اشتق من أسُّ الشيء. وأخذ أصل ألف التأسيس من
أسُّ الحائط وأساسه، وذلك أن ألف التأسيس لتقدمها والعناية بها والمحافظة عليها
كأنها أسُّ القافية.⁽¹⁾

وإذا كان حرف الالف، الف التأسيس، في كلمة، وكان حرف الروي في
كلمة أخرى منفصلة عنها، فليس بحرف تأسيس، لانفصاله من حرف الروي
وتباعده منه، لأن بين حرف الروي والتأسيس حرفاً متحركاً، وليس كذلك
الردف، لأن الردف قريب من الروي ليس بينهما شيء، فهو يجوز أن يكون في كلمة
ويكون الروي في كلمة أخرى منفصلة منها، نحو قول الشاعر:

أنته الخلافه منقادة إليه تجرّر أذيالها
فلم تك تصلح إلّاه ولم يك يصلح إلّا لها

(1) لسان العرب: أسس

فألف «إلا» ردف واللام حرف الروي، وهي في كلمة منفصلة من الردف فجاز ذلك، لقرب ما بين الردف والروي، ولم يجز في التأسيس لتباعده من الروي. وقد يجوز أن تكون تأسيساً إذا كان حرف الروي مضمراً، كما قال زهير:

ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا

فجعل ألف بدا ليا تأسيساً وهي كلمة منفصلة من القافية لما كانت القافية في مضمراً، وكذلك قول الشاعر:

وقد ينبت المرعى على دمن الثرى وتبقى حزازات النفوس كما هيا⁽¹⁾

2- التجميع

خلاف التصريح عند ابن رشيق، وهو أن يكون القسم الأول متهياً للتصريح بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل:

يابثين إنك قد ملكت فأسجحي وخذي بحظك من كريم واصل

فتهيأت القافية (الشطر الأول) على الحاء (فأسجحي)، ثم صرفها إلى اللام (واصل).

ومن أشد التجميع قول النابغة الذبياني:

جزى الله عبساً عبساً آل بغيض جزاء الكلاب العاويات وقد فعل⁽²⁾

(1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ، ج 6، ص 346

(2) انظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد

ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع
ثم تأتي القافية على خلاف ذلك، فيخلف ظن النفس في القافية لذلك. وقد سمي هذا
تجميعاً⁽¹⁾

3- التحريد

في اللغة: حَرِدَ منفرد معتزل عن جماعة القبيلة، ولا يخالطهم في ارتحاله
وحلوله إما من عزتهم، وإما من ذلتهم وقلتهم، ومنه التحريد في الشعر، ولذلك عُدَّ
عيباً لأنه بُعِدَ وخلاف للنظير.⁽²⁾ والتحريد مصطلح عروضي يتعلق بعيوب الشعر
عامة، ولم يحدد العروضيون عيباً بعينه، وهو ما يتبين من قول الأخفش: ولا يحدّون
فيه شيئاً، إلا أنهم يريدون به غير المستقيم، مثل الحرد في الرجلين.⁽³⁾ وتبدو العلاقة
الدلالية بين المعنى اللغوي والاصطلاحي في التشابه بين الرجل الذي يعتزل جماعته
فيصبح متفرداً وحيداً والعيب الذي يقع في الشعر، فيصبح بيت الشعر متفرداً وحيداً
غريباً عن القصيدة. وقد ورد مصطلح التحريد في شعر النابغة في قوله:⁽⁴⁾
وَعَثُ الرُّوَايَةِ بَادِي الْعَيْبِ مُنْتَكِبٌ فِيهِ سِنَادٌ وَإِقْوَاءٌ وَتَحْرِيدُ

أما التبريزي فيرى أن التحريد يقع في تفعيلة الضرب، نحو اجتماع قولن
(ب ب -) وفعلن (- -) في ضرب بحر المديد أو في بحر البسيط التام. ومن
المعلوم أن العلل العروضية التي تحدث في تفعيلتي العروض والضرب في مطلع
القصيدة تثبت في أبيات القصيدة كلها. ويعلل التبريزي التسمية بأنها مأخوذة من
البعير الأحرد، وهو الذي تتقبض إحدى يديه في السير، فلما جاء الشعر مخالفاً، وبعد
عن النظائر سمي ذلك العيب تحريداً.⁽⁵⁾

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 283

(2) لسان العرب: حرد

(3) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 68

(4) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 19

(5) انظر: التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 167

4- التخميع

الخماع في اللغة العرج. وفي الاصطلاح العروضي أن تخلو عروض البيت من التصريع والتقفية، ويدرج الكلام فيكون وقوفه على القافية، وقد استعمل ذلك الشعراء من القدماء والمحدثين.

قال الشنفرى:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَأِنِّي إِلَى قَسُومِ سِوَاكُمْ لَأُمِيلُ

ويربط التتوخي التسمية بالمعنى اللغوي، فقد سمي تخميعاً من الخماع وهو العرج.⁽¹⁾

ويلتقي مفهوم التخميع والإقعاد عند التتوخي مع مصطلح التجميع عند ابن رشيق.

5- التدوير

ينبغي أن نفرق بين التدوير في الشعر العمودي، والتدوير في شعر التفعيلة، فالتدوير في الشعر العمودي هو انقسام كلمة بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، ويسميه ابن رشيق المداخل من الأبيات، وهو ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه قد جمعتهم كلمة واحدة،⁽²⁾ ويسمى المدمج أيضاً، لأن الشطرين يندمجان معاً. ومن أمثلة الأبيات المدورة في الشعر العمودي قول الشاعر (الحفيف):

رَبِّ إِنْ الْهَدَى هَدَاكَ وَأَيَّا تَكَ نَوْرَ تَهْدِي بِهِ مِنْ تَشَاء

- ب - - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن

فقد انقسمت كلمة (آياتك) بين الشطرين.

(1) انظر: التتوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 3

(2) انظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 177

وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر "البسيط" أو "الطويل" أو "السريع" أو "الرجز" أو "الكامل". لكن ورود بيت مدور في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل، وفي وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا الدواوين وصبرنا على البحث، غير أن ذلك نادر، وندرته ذات دلالة.⁽¹⁾ وترى نازك في موضع آخر أن التصريع ((في ذاته نوع من التلوين الخفيف يُضفي موسيقى شعرية وتموجاً))⁽²⁾

وربط بعضهم بين الأثر الإيقاعي للتصريع وتتابع إيقاع السرد في القصيدة، إذ إن ((أسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل بتكوينها المتكرر - متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة))⁽³⁾

ويقترّب مفهوم التدوير مع مصطلح المجاز عند ابن سنان، ومصطلح الإغرام عند أبي العلاء المعري، فالمجاز عند ابن سنان أن يتم البيت ولا تتم كلمة القافية، فيكون تمامها في البيت الثاني، نحو أبيات ذكرها أبو العلاء والمبرد:

شبيهه بآبن يعقوب ولكن لم يكن، يو
سف يشرب الخمر ولا يزني ولا يو
سع بالامواه القهوة مزجا لم يكن دو
ن في صبح وامساء وهذا منكرو يو
شك الرحمن أن يصلية في نار⁽⁴⁾

(1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، ص 112

(2) الملائكة، نازك: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص 229

(3) إطيّمش، محسن: دير الملاك — دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986

(4) الخفاجي، ابن سنان أبو محمد عبد الله: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية. ط 1، 1982، ص 65

ونلاحظ أن التعريف قد نص على أن الكلمة تتم في البيت التالي، لكن الشاهد يشير إلى أن الكلمة تمت في الشطر وليس في البيت.

وينقل أبو العلاء المعري عن المتأخرين أن الإغرام هو أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب وإنما يتعمده المحدثون، كقول القائل:

أبـا بـكـرٍ لـقـد جـاءت لك مـن يـحـيـى بـن مـنـصـو
ر الكـأس فـخـذها مـنـ هـ صـرـفـاً غـيـر مـمـزـو
جـنـة جـنـة بـك اللـه أبـا بـكـر مـن السـو⁽¹⁾

أما التدوير في شعر التفعيلة فهو انقسام التفعيلة بين سطرين، كقول فدوى طوقان من ديوان (على قمة الدنيا وحيدا) من بحر المتقارب:

وعند اشتعال المساء بنيران

ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن ف

شمسك، قمت، تسلقت جدران كهفي

- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب

عولن فعول فعولن فعولن فعول فعول ف

حاولت أقطف وهجا فأمطر حزني

- - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب

عولن فعول فعولن فعول فعولن

وتقرر نازك الملائكة أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً، وتحدد أسباب امتناع التدوير في الشعر الحر فيما يلي:

1) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناقي. دار

الآفاق الجديدة، بيروت، ص 447

أولاً: الشعر الحر ذو شطر واحد يستقل فيه الشطر استقلالاً تاماً فلا يدور آخره. وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب. وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب. ولأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل. وإنما ساغ في الشطر الثاني من البيت، لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره. وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هي الشطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة.

ولأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية "أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية. ومن خصائص التدوير أنه يقضي على القافية، لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقة تقوت الشعراء الناشئين. وبسببها يضيعون قوافيهم.

ثانياً: يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر، أي أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير، لو تأملنا، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية. ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره في القصيدة الحرة؟ الحقيقة أنه ليس من سبب يبرز ذلك على الإطلاق. فالشعر الحر يبيع للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته.⁽¹⁾

ويرى بعض النقاد أن التدوير يؤثر أثراً مخلاً بالنغم العام في البيت عندما يتضارب الإيقاع في بداية البيت وفي نهايته.⁽²⁾ وثمة من يرفض ارتباط التدوير بالدقات الشعرية وفقاً لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في

(1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 116 وما بعدها

(2) الغدامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر. الهيئة المصرية للكتاب،

القاهرة، ط 1، 1987. ص. 58

حالته الشعورية المعينة⁽¹⁾ التي تقضي إلى التحام سطور القصيدة بعضها ببعض وصولاً إلى وحدة القصيدة، أو استجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكلي جديد، فالذوق العام ما زال غير مقتنع بهذا الشكل لأنه يتعب القارئ ويحرمه متعة التأمل لما في التدوير من عجالة انتقالية.⁽²⁾ ويرى بعض العروضيين أن كثافة الموسيقى الداخلية، والقوافي الداخلية التي لا تعد نهايات سطور يمكن أن تكون تعويضاً عن الإيقاع الذي ينقص بسبب التدوير، ففي قصيدة (صلاة) للشاعر أمل دنقل:

تفردت وحدك باليسر إن اليمين لفي الخسر
ب - - أب - باب - - أب - - أب - باب - - أب
فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن ف
أما اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون
- - أب - باب - - أب - - أب - باب - - أب
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون فيعيشون إلا الذين يشون وإلا الذين

ترددت الوحدات الصوتية المؤلفة من السين والراء في كلمات اليسر والخسر والعسر، وترددت الوحدة الصوتية (شون)، ويمنح هذا التردد المقطع إيقاعاً داخلياً مائلاً يعمل على تعويض الإيقاع المفقود بسبب التدوير.⁽³⁾

ويمكن أن تخفف بعض التقنيات الأسلوبية من الضعف الموسيقي الناجم عن التدوير، وهي تقنيات تتوزع على الدلالة واللغة إذ إن ((افتقار التدوير إلى الجماليات التقليدية للشعر كرهافة التقفية، وشكل الأبيات الخارجي والوقفات المعبرة، لا يمكن تعويضه إلا بفيض شعري يحفل بالمفاجآت والتموج، ولغة مشحونة بالدهشة،

(1) اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، ب، ت، ص 67

(2) انظر: عبد الرضا علي، العروض والقافية - دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989، ص 178.

(3) انظر: زياد، علي عشري: بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981، ص 194 - 197

وصور التضاد والمفارقة، وبدون ذلك يتحول التدوير إلى نشر فاضح يشتمل على المساوئ الممكنة لهذه التقنية من جهة، ويفشل من جهة أخرى في الاحتفاظ بما توفره التقنية من شكل إيقاعي وجمالي للتجربة⁽¹⁾.

واجتهد بعض النقاد برصد أشكال التدوير في شعر التفعيلة، وأطلقوا عليها المصطلحات الآتية:

1- التدوير الجملي:

يقوم التدوير الجملي على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها.

وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية.

2- التدوير المقطعي:

يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تشغل به انشغالاً كلياً، وبذلك فإن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدوراً تدويراً كاملاً، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامها التدويري الخاص.

3- التدوير الكلي:

ويقوم النظام التدويري في هذا النمط من أنماط التدوير على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة⁽²⁾.

1) العلاق، علي: مجلة أفلام، العدد 11-12، 112، ص 1987.

2) انظر: عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية

الأولى جيل الرواد والستينات - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 174 - 185

7- الترفيل

الترفيل في اللغة هو زيادة على الأصل، نقول: امرأة رافلة ورَفِلة: تَجُرُّ ذيلها إذا مشت وتميس في ذلك، وأَرْفَل: جرَّ ذيله وتبختر، وأَرْفَلَ الرجل ثيابه: إذا أرخاها، وإزار مُرْفَلٌ مُرْخِيٌّ، ورَفَلَ في ثيابه يَرْفُل: إذا أطالها وجرَّها متبخترًا⁽¹⁾، فالترفيل في هذه المعاني زيادة في طول الثوب. وفي العروض الترفيل في بحر الكامل هو زيادة سبب في تفعيلة مُتفاعِلن، فتتحول إلى (مُتفاعِلاتْن) ومثاله قول الشاعر:

والظلم يصرع أهله والبغني مرتعه وخيم

- - ب - ب - ب - ب - - - - ب - ب - ب - ب - -

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلاتْن

وهو زيادة على الأصل تقضي إلى زيادة طول التفعيلة، وتناظر الزيادة في طول التفعيلة المرفلة زيادة في طول الثوب المرفل الذي يجر على الأرض. ما دام الترفيل والتذييل زيادة على الأصل فما الفرق بينهما؟ ولماذا اختلف المصطلح العروضي؟ يكمن الفرق بين التذييل والترفيل في أن الزيادة في التذييل أقل من الزيادة في الترفيل، فتفعيلة مستفعِلن (- - ب - -) حينما يطراً عليها تذييل تتحول إلى مستفعِلان (- - ب - °)، وهذا يعني أن المقطع الطويل الأخير تحول إلى مقطع زائد الطول. أما تفعيلة متفاعِلن (ب - ب - ب -) حينما يطراً عليها ترفيل تتحول إلى متفاعِلاتْن (ب - ب - ب - -)، وهذا يعني أن مقطعاً طويلاً زاد على أصل التفعيلة، وينظر هذا الفرق في الزيادة الفرق بين الثوب المذيل والثوب المرفل؛ فطول الثوب المذيل أقل من طول الثوب المرفل؛ فذيل الثوب المذيل يجر على الأرض دون أن يُركل بالرجل، أما ذيل الثوب المرفل فيجر على الأرض ويمكن ركله بالرجل، فالرَفْل جرُّ الذيل وَرَكْضُهُ بالرَّجْلِ ولذلك قيل عن المرأة التي لا تحسن المشي في الثوب المرفل رَفْلاء أي حمقاء أو قبيحة⁽²⁾.

(1) لسان العرب: رفل

(2) لسان العرب: رفل

9- التشريع

أن يبني الشاعر بيته على وزنين، من أوزان القريض، وقافيتين، فإذا أسقط، من أجزاء البيت، جزءاً أو جزأين صار ذلك البيت من وزن آخر غير الأول، كقول الحريري:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها	شرك الردى وقرارة الأكدار
دار متى ما أضحككت في يومها	أبكت غداً تبأ لها من دار (3)

وهي قصيدة كاملة معروفة في مقاماته، من ثاني الكامل، وتنتقل بالإسقاط إلى ثامنه، فتصير:

يا خاطب الدنيا الدنية	سنة إنها شـرك الردى
دار متى متى أضحككت	في يومها أبكت غداً

ومن كلام العرب في هذا الباب:

وإذا الرياح مع العشي تناوحت	هوج الرمال بكثبهن شمالاً
ألفيتنا نـفري الغبيط لـضيفنا	قبل القتال ونقتل الأبطالاً

فإن هذا الشاعر لو اقتصر على الرمال والقتال، لكان الشعر من الضرب المجزوء المرفل من الكامل وهو:

وإذا الرياح مع العـشـ	سي تناوحت هوج الرمال
ألفيتنا نـفري الغبيـ	ط، لـضيفنا قبل القتال

فإذا أتممت البيتين صاراً من الضرب التام المقطوع منه، وصار لكل بيت من هذين البيتين قافيتان، ولا شك أن هذا النوع لا يأتي إلا بتكلف زائد وتعسف، فإنه راجع إلى الصناعة لا إلى البلاغة والبراعة، إذ إن وقوع مثل هذا النوع في الشعر من غير قصد له نادر، ولا يحسن أن يكون في النثر فإنه ما يقع فيه إلا تصرعاً، ولا يظهر

حسنه إلا في النظم، لأن فيه الانتقال من وزن إلى وزن آخر، فيحصل بذلك من الاستحسان ما لا يحسن في النثر لأن النثر على كل حال، كلام مسجوع ليس فيه انتقال من وزن إلى وزن.⁽¹⁾

10- التشطير

اختلف العروضيون في مفهوم التشطير، فبعضهم يرى أنه تقسيم البيت إلى شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليتميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى، وذلك كقول مسلم بن الوليد:

موف على مهج، في ويم ذي رهج كأنه أجل، يسعى إلى أمل

فقد جاء الشطر الأول مصرعاً، أي على قافية الجيم (مهج، رهج)، وجاء الشطر الثاني مصرعاً على قافية اللام (أجل، أمل). وكقول أبي تمام:

تسدير معتصم، بالله منتقم لله مرتقب، في الله مرتقب

فالشطر الأول جاء مصرعاً على قافية الميم (معتصم، منتقم)، والشطر الثاني على قافية الباء (مرتقب، مرتقب).⁽²⁾

وبعضهم يرى أن تختار بيتاً فتجعله بيتين اثنين بأن تضم إلى الشطر الأول منه شطراً آخر بعده، وللشطر الثاني شطراً آخر قبله كما ترى في تشطير:

كسر الجرة عمداً وسقى الأرض شرباً
صحت والإسلام ديسني ليستني كنت تراباً

(1) ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله: تحقيق: عصام شقيو. دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار-بيروت، 2004، ج 1، ص 266

(2) انظر: ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. تحقيق: حفي محمد شرف. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي. ص 57

وتشطيرهما:

كسر الجـرة عمداً	أهيفاً يحلـو رُضابا
وسقاني خمـر فيه	وسقى الأرض شـرابا
صحت والإسلام ديني	حلّ ذا السـكر وطابا
وغدا الكـوب ينـادي	ليبتني كنت ترابا ⁽¹⁾

ويفادر مصطلح التشطير دائرة العروض عند بعضهم، كما هي الحال عند العسكري، وهو أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتبادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه. كقول ذي الرمة:

أستحدث الركب عن أشياءهم خيراً أم راجع القلب من أطرابه طرب⁽²⁾

11- التشعيث

الأشعثُ في اللغة هو الودْدُ؛ وسُمِّيَ به لِتَشَعُّثِ رَأْسِهِ بِالدَّقِّ⁽³⁾، وفي العروض يسمى حذف رأس الودد من تفعيلة (فاعلاتن \ فالاتن) في بحر الخفيف تشعيثاً، نحو قول أبي العلاء المعري:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

- ب - - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

فاعلاتن متفعّلن فعلاتن فاعلاتن مستفعّلن فالاتن

(1) السّراج، محمد علي: اللّباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل.

الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 198، 199

(2) انظر: العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحة. دار الكتب العلمية

بيروت، ط 2، 1989، ص 463

(3) لسان العرب: شعث

وتقترب دلالة حذف رأس الوند من التفعيلة من دلالة تشعيث الرأس، نقول: تَشَعَّثَ تَلَبَّدَ شَعْرُهُ وَاغْبَرَّ، وَالشَّعْثُ الْمُغْبِرُ الرَّأْسِ الْمُتَشَفِّ الشَّعْرُ الْجَافُ الَّذِي لَمْ يَدَّهِنْ⁽¹⁾ فالقاسم الدلالي بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي هو ما يطرأ من تغير على الرأس، فما يصيب رأس الوند ورأس الإنسان ورأس الوند المجموع متناظر في دلالة التشعيث .

ويقول السكاكي: والأصحاب اختلفوا في كيفية وقوع التشعيث فمنهم من يسقط أول متحركي الوند ويقدر المشعث فالاتن ثم ينقله على مفعولن ومسندة التشبيه بالخرم، ومنهم من يسقط ثاني متحركيه ذهابا على أنه أقرب على الآخر والآخر محل الحوادث ويقدر المشعث فاعاتن ثم ينقله، ومنهم من يسقط ساكن الوند ويسكن ثاني متحركيه ويقدر المشعث فاعلتن بسكون اللام ثم ينقله ومسندة التشبيه بالقطع الواقع فيه أجزاء، ومنهم من يسقط الساكن قبله بالخبث ويسكن أول الوند المشعث فعلاتن بسكون العين ثم ينقله.⁽²⁾

وذهب الخليل في التشعيث إلى أن المحذوف هو اللام (فاعاتن - - - -). وذهب الأخفش إلى أن المحذوف هو العين (فالاتن - - - -). وذهب قطرب إلى أن ألف الوند حذفت وأسكنت اللام (فاعلتن - - - -). وذهب الزجاج إلى أن ألف السبب حذفت وأسكن حرف العين (فعلاتن - - - -).⁽³⁾

12- التصريح

لبيت الشعر (الخيمة) بابان؛ باب تدخل منه النساء، وآخر يدخل منه الرجال، ولبيت الشعر مصراعان يناظران بابي الخيمة، ((فالمصراعان بابا القصيدة بمنزلة

(1) لسان العرب: شعث

(2) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1،

2000، 671

(3) الرغخشي، جابر الله: القسطاس في علم العروض. (حاشية المحقق). ص 38

الجديدة بيت مصرع كأنما اعتبر الموضوع الجديد أو الفكرة الجديدة قصيدة جديدة بشرط اتحاد البحر والقافية، وإلا كانت قصيدة جديدة.⁽¹⁾

ويضيف ابن رشيق: وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتبليهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة. واستثناسا بما تقدم فإن التصريع في غير المطالع يعد منبها صوتيا إيقاعيا على انتهاء فكرة وبداية فكرة جديدة على اعتبار أن هنالك علاقة تكاملية بين الفكرة والإيقاع.

ومن الناس من لم يصرع أول شعره قلة اكتراث بالشعر، ثم يصرع بعد ذلك، كما صنع الأخطل في مطلع قصيدة:

حلت صبيرة أمواه العداد وقد كانت تحل وأدنى دارها نكد
وأقفر اليوم ممن حله الثمد فالشعبتان فذاك الأبلق الفرد

فصرع البيت الثاني دون الأول، وأكثر شعر ذي الرمة غير مصرع الأوائل، وهو مذهب الكثير من الفحول، وقد أشار أبو تمام إلى أهمية التصريع في قوله:
وتقفو إلى الجدوى بجدوى، وإنما يروكك بيت الشعر حين يصرع

وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمسور الداخل من غير باب.⁽²⁾
ويرى بعضهم أن التصريع يأتي على ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق بالضرب والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية، ولا يعتبر بعد ذلك أمر

(1) انظر: عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. دار النهضة العربية بيروت. ص 36

(2) انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 174 - 177

آخر.⁽¹⁾ وهذا التفريق بين التصريع العروضي والتصريع البديعي يناظر الفرق بين التصريع والتقفية عند العروضيين، إذ إن التصريع اتفاق قافية الشطرين مع تغير في تفعيلة العروض لتتماثل مع تفعيلة الضرب، كما تقدم بيانه. والتقفية تماثل قافية الشطر الأول وقافية الشطر الثاني دون تغير أصل تفعيلة العروض، كقول الشاعر:

عللاني فإن بيض الأماني فتيّت والزمان ليس بفان

- ب - - أب - ب - - ب - - ب - - أب - ب - - ب - - ب - - ب - - ب - -

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

فقد جاءت تفعيلة العروض (فاعلاتن) تامة، ولم توافق تفعيلة الضرب التي تغيرت إلى (فاعلاتن).

وإذا كان العروضيون قد فرقوا بين البيت المصارع والبيت المقفى على النحو المتقدم فإن البديعيين لا يفرقون بينهما .

وقسم ابن الأثير التصريع إلى سبع مراتب مفتخرا بأن مراتب التصريع لم يأت به أحد من قبله:

المرتبة الأولى: أن يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه ويسمى التصريع الكامل، وهو أعلى التصريع درجة، كقول امرئ القيس:

أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التُّدَلِّ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتُ هَجْرًا فَأَجْمَلِي

فكل مصراع من هذا البيت مفهوم المعنى بنفسه غير محتاج إلى ما يليه .

المرتبة الثانية: أن يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به كقول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسُقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

(1) انظر: ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. ص 57

فالمصراع الأول غير محتاج إلى الثاني في فهم معناه، لكن لما جاء الثاني صار مرتبطاً به.

المرتبة الثالثة: أن يكون الشاعر مخيراً في وضع كل مصراع موضع صاحبه ويسمى التصريع الموجه وذلك كقول ابن الحجاج البغدادي:

مِنْ شُرُوطِ الصَّبُوحِ فِي الْمَهْرَجَانِ خَفَّةُ الشُّرْبِ مَعَ خُلُوءِ الْمَكَانِ

فمن الممكن جعل مصراعه الأول ثانياً، ومصراعه الثاني أولاً، وهذه المرتبة كالثانية في الجودة .

المرتبة الرابعة: أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني ويسمى التصريع الناقض وليس بحسن.

المرتبة الخامسة: أن يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطاً وقافية، ويسمى التصريع المكرر، وهو ينقسم قسمين، أحدهما: أقرب حالا من الآخر، فالأول أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها، وهو أنزل الدرجتين كقول عبيد بن الأبرص:

فَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يُثُوبُ وَغَائِبُ الْمَوْتِ لَا يُثُوبُ

القسم الآخر أن يكون التصريع بلفظة مجازية يختلف المعنى فيها كقول أبي تمام:

فَتَّى كَانَ شُرْباً لِلْعَفَاةِ وَمَرْتَعاً فَأَصْبَحَ لِلْهِنْدِيَّةِ الْبَيْضِ مَرْتَعاً

المرتبة السادسة: أن يذكر المصراع الأول ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، ويسمى التصريع المعلق، كقول امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلٍ

فإن المصراع الأول معلق على قوله بصبح وهذا معيب جداً .

وعليه ورد قول المتنبي:

قَدْ عَلِمَ الْبَيْنُ مِنْهَا الْبَيْنَ أَجْفَاءً تَدْمَى وَأَلْفَ فِي ذَا الْقَلْبِ أَحْزَاءاً

فإن المصراع الأول معلق على قوله تدمى.

المرتبة السابعة: أن يكون التصريع في البيت مخالفا لقافيته، ويسمى

التصريع المشطور وهو أنزل درجات التصريع وأقبحها. كقول أبي نواس:

أَقْلَنِي قَدْ تَدِمْتُ عَلَى الذُّنُوبِ وَيَا إِقْرَارِ عُدْتُ عَنِ الْجُحُودِ

فصرع بحرف الباء (الذنوب) في وسط البيت ثم قفاه بحرف الدال

(الجحود)، وهذا لا يكاد يستعمل إلا نادرا. ⁽¹⁾

ويتفق النقاد على الاقتصاد في التصريع في القصيدة الواحدة، فابن الأثير

يرى أنه إذا كثر التصريع في القصيدة فليس مختارا، ويحسن منها في الكلام ما

قل وجرى مجرى الفرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب ⁽²⁾ ويرى ابن الإصبع

العدواني أن حكمه في الكثرة والقلة حكم بقية أنواع البديع، فكل ضرب من

البديع متى كثر في شعر سمج، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالبا، وكل ما

جاء منه متوسطا من غير تكلف فهو المستحسن. ⁽³⁾

ويربط القرطاجني بين التصريع وفصاحة اللغة وبلاغة المعنى بقوله: ((فأما

ما يجب في المطالع على رأي من يجعلها استهلالات القصائد فمن ذلك ما يرجع إلى

جملة المصراع. وهو أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفا

تاما، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الألفاظ الواقعة فيه لاسيما

(1) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة. دار الكتب

العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ج 1، ص 235 وما بعدها

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 235

(3) انظر: ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان

إعجاز القرآن. ص 57

الأولى والواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريمة من جهة مسموعها ومفهومها. فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به. فهي تتبسط لاستقبالها الحسن أولاً، وتتقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضاً. ومن ذلك ما يرجع إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع. ويجب أن تكون مختارة متمكنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له. ويحسن أن يكون مقطعها مماثلاً لمقطع الكلمة التي في القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضاً، وأن يكون ملتزماً فيها من حركة المجرى أو التقييد أو التأسيس والردف والوصل بالضمائر وحروف الإطلاق وغير ذلك مما يلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القافية وسائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أولها، ليكون البيت بوجدان الشروط التي ذكرت مصرعاً. فإن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتمائل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك. وقد قال حبيب:

وتقفو إلى الجدوى ويجدوى وإنما يروك بيت الشعر حين يصرع⁽¹⁾

13- التضمن

الضمن هو الزمانة والعامة، وضمن الشيء الشيء أو دعه إياه كما تُودع الوعاء المتاع، والتضمن هو العِظَالُ في القوافي؛ يقال فلان لا يُعَاضِلُ بين القوافي، وعاضِلَ الشاعرُ في القافية عِظَالاً ضَمَّنَ⁽²⁾. وفي العروض المُضَمَّنُ من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده، كقول الشاعر:

وسائل تميمنا بنا والرياب وسائل هوازن عنا إذامنا
لقيناهم كيف نعلو لهم بيض تعلق بيضاً وهامنا

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 282

2) لسان العرب: ضمن

وقول الشاعر:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ، إني
شهدت لهم مواطن صالحات وثقت لهم بحسن الظن مني

يتضح من المثالين السابقين أن معنى البيت الأول احتاج إلى البيت التالي،
ففعل الشرط وجوابه وردا في بداية البيت التالي، وكذلك خبر إن في المثال الثاني
جاء في البيت التالي، وعليه فإن تسمية التضمين بهذا الاسم تعود إلى الوعاء والإيداع،
فالبيت التالي صار وعاء لما تبقى من معنى البيت الذي سبقه. وقد عد النقاد هذا
الأمراً عيباً حفاظاً على وحدة البيت وتمازج معناه بذاته، فأسموه تضميناً؛ لأن التضمين
في اللغة هو العيب أو العاهة.

ويسميه قدامة بن جعفر "المبتور" في باب (عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً)
وهو أن يطول المعنى عن أن يحتل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية،
ويتمه في البيت الثاني، مثال ذلك قول عروة بن الورد:

فلو كاليوم كان علي أمري ومَنْ لك بالتدبير في الأمور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه أتى بالبيت الثاني بتمامه،

فقال:

إذا ملكك عصمة أمّ وهي على ما كان من حسك الصدور

وقال امرؤ القيس:

أبعد الحارث الملك ابن عمرو وبعد الخير حُجْر ذي القباب

فالمعنى ناقص عن تمامه، فأتته في البيت الثاني، وقال:

أرجى من صروف الدهر ليناً ولم تغفل عن الصمّ الصلاب⁽¹⁾

(1) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب، بيروت، ب، ت، ص 87

ويرى الأخفش أن التضمين ليس بعيب، وإن كان غيره أحسن منه.⁽¹⁾
ويعلل ابن جني رأي الأخفش بقوله: هذا الذي رآه أبو الحسن (الأخفش) من أن التضمين ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيزه، ومذهبهم من وجهين؛ أحدهما السماع، والآخر القياس، أما السماع فلكثرة ما يرد عنهم من التضمين، وأما القياس؛ فلأن العرب قد وضعت الشعر وضعا دلت به على جواز التضمين عندهم. وينوه ابن جني إلى العلاقة بين قبح التضمين وقبوله من جهة وحاجة البيت إلى البيت الذي يليه من جهة أخرى، فكلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالاً شديداً كان أقبح مما لم يحتج الأول إلى الثاني.⁽²⁾

وكذلك ابن الأثير لا يرى التضمين عيباً، ((لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنشور في تعلق أحدهما بالآخر، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى. والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير))⁽³⁾

ومن المواضع التي يقبح فيها التضمين وقوع الفعل في بيت والفاعل في البيت التالي، وكذلك الأمر في الفعل ونائب الفاعل، والمبتدأ والخبر، والاسم الموصول وجملة الصلة، وفعل الشرط وجواب الشرط، والقسم وجواب القسم.

كما حددوا المواضع التي لا يعد فيها التضمين قبيحاً، نحو: التوابع، كوقوع المنعوت في بيت والنعته في البيت التالي، وكذلك الأمر في وقوع الفعل في بيت والمفعول به في بيت آخر. ((والتضمين يكثر فيه القبح أو يقل بحسب شدة الافتقار أو ضعفه. وأشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض. وربما صنع شعر قوافيه على هذا الوضع ليعمى موضع القافية وهو قبيح جداً. ويتلوه في شدة الافتقار

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 65

(2) انظر: لسان العرب: ضمن

(3) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب. ج 2، ص 288

افتتار أحد جزئي الكلام المركب المفيد إلى الآخر. وأما افتتار العمدة إلى تنمة الفضلة والفضلة إلى الاستناد إلى العمدة فأقل قبجا من ذلك، وإنما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار. وافتتار المعطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان المعطوف كلاما تاما أخف من ذلك وأقل قبجا، فإن كان المعطوف ناقصا كان أمر الإضمار أسهل.)⁽¹⁾

ولو تأملنا المواضع التي يعد فيها التضمين قبيحا، والمواضع التي لا يعد فيها قبيحا لتبين لنا أن النقاد انطلقوا من معايير نحوية وتركيبية.

14- التفعيلة

اتفق القدماء أن يوزن الشعر بموازين مؤلفة من ألفاظ، قوامها: الفاء والعين، واللام، والنون، والميم، والسين، والتاء، وحروف العلة، وجمعها بعضهم في قوله: لمعت سيوفنا.⁽²⁾ وجعل الخليل الأجزاء (التفاعيل) التي يوزن بها الشعر ثمانية: منها اثنان خماسيان، وهما: فعولن، وفاعلن، وستة سباعية، وهي: مفاعيلن، وفاعلاتن، ومستفعِلن، ومفاعِلتن، ومتفاعِلن، ومفعولات.⁽³⁾ والتفعيلة تتكون من مقاطع قصيرة وطويلة، نحو فعولن (ب - -) تتكون من مقطع قصير ومقطعين طويلين، وتفعيلة متفاعِلن (ب ب - ب -) تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل ومقطع قصير ومقطع طويل. ويتغير عدد المقاطع ونوعها إذا أصاب التفعيلة زحاف أو علة - كما سيتبين لنا حينما نعرض لمصطلحي الزحاف والعلة. ويمكن جمع التفعيلات بقولنا: (بجانبنا تاجر رؤوف متسامح يستخدمُ عاملاتٍ مكفوفاتٍ مهازيل)، وذلك تسهيلا لحفظها، فإذا قطعنا كلمات العبارة نجد أن كل كلمة تمثل تفعيلة واحدة من التفعيلات الثمانية.

بجانبنا ب - ب - ب - (مفاعِلتن)

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 277

2) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002، ص 13

3) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 135

- تاجرٌ - ب - (فاعلن)
 رؤوفٌ - ب - - (فعولن)
 متسامحٌ - ب - ب - (متفاعلن)
 يستخدمُ - - - ب - (مستفعلن)
 عاملاتٍ - ب - - (فاعلاتن)
 مكفوفاتٍ - - - ب (مفعولات)
 مهازيل - ب - - (مفاعيلن)

15- التقطيع العروضي:

من أجل اكتساب مهارة التقطيع العروضي تتبع الخطوات التكاملية الآتية:

الخطوة الأولى: القراءة الصحيحة ومراعاة ضبط مفردات بيت الشعر.
 ولا يخفى أن القراءة المنفصلة تختلف عن القراءة المتصلة، اقرأ البيت الآتي:
 وكنت إذا سألت القلب يوماً تولى السدمع عن قلب الجوابا

لاحظ أن كلمات القلب والدمع والجوابا إذا نطقت منفصلة عما قبلها فإن همزة الوصل لا تنطق وهذه القاعدة تغيب عن ذهن كثير من الدارسين، فيقعون في أخطاء أثناء التقطيع العروضي لاحظ الفرق في التقطيع العروضي بين القراءة المنفصلة والقراءة المتصلة.

	القراءة المنفصلة	القراءة المتصلة
1	سألت القلب ب - ب - ب	سألت القلب ب - - - ب
2	تولى الدمع ب - - - ب	تولى الدمع ب - - - ب
3	قلب الجوابا ب - ب - -	قلب الجوابا ب - - -

يقول التبريزي: ((تقطيع الشعر على اللفظ دون الخط، فما وجد في اللفظ اعتد به في التقطيع، وما لم يوجد في اللفظ لا يعتد به في التقطيع))⁽¹⁾ والقاعدة الشائعة في التقطيع العروضي هي ما يلفظ يكتب برمز المقطع القصير أو الطويل، وما لا يلفظ لا يكتب، وعليه فإن التتوين في كلمة (يوماً) ينطق نونا (يومن)، وأن الحرف المشدد هو حرفان، ومن حق كل حرف أن يكون له حضور في التقطيع، فاللام في كلمة (تولى)، والdal في كلمة (الدمع) حرفان مشددان ينطقان مرتين. وعليه فإن القراءة المتصلة تستدعي أن يكتب البيت السابق على النحو الآتي:

وكنـت إذا سألـت قلب يومن تولـلا دمع عن قلب جوابا

الخطوة الثانية: تقسيم كلمات البيت إلى مقاطع على النحو الآتي:

وا كن اتا ا ا ذا ا سا ا ل ا تل ا قل ا ب ا يو امن
ب ا - ا ب ا ب ا - ا ب ا - ا - ا - ا ب ا - ا -
ت ا ول ا لدا دم ا ع ا عن ا قل ا بل ا ج ا وا ا با
ب ا - ا - ا - ا - ا ب ا - ا - ا - ا - ا ب ا - ا -

الخطوة الثالثة: تحويل الرموز العروضية إلى تفاعيل وفق نظام الوزن العروضي، على النحو الآتي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

16- التَّوْجِيه

ذكر بعضهم أنه مأخوذ من توجيه الفرس، وهو دون الصدف الذي يعني تباعد ما بين الفخذين في تدان من العرقوبين في ميل من الرسغين، فيكون أصل ذلك الاختلاف.⁽²⁾ وفي العروض التوجيه هو حركة الحرف الذي يقع قبل الرّويّ المقيد. فالقاسم الدلالي بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للتوجيه هو الاختلاف،

(1) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 19

(2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 12

فكما يقع الاختلاف والتباين في الفخذين والعرقوبين، كذلك يقع الاختلاف بين حركة الروي وما قبله، ومن أمثلة التوجيه قول الشاعر:

لكل ما يؤذي وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم

فحركة الفتحة قبل الروي المقيد هي التوجيه.

وقد اختلف العلماء في سبب تسمية التوجيه، وتوزعت آراؤهم على النحو الآتي:

1- قيل له توجيه لأنه وَجَّهَ الحرف الذي قبل الرَّوِّيَّ المقيد إليه لا غير، ولم يَحْدُثْ عنه حرفٌ لين، كما ينتج عن الرُّسِّ والحَذْوِ والمَجْرَى والنَّفَادِ⁽¹⁾. أي أن حركة الرس يتبعها ألف (ألف التأسيس)، وحركة الحذو يتبعها أحد حروف المد واللين (الردف)، فإن كانت فتحة تليها الألف، وإن كانت كسرت تليها الياء، وإن كانت ضمة تليها الواو. وحركة المجرى (حركة الروي) يتبعها صوت الوصل، فإذا كانت حركة الروي فتحة تليها صوت الألف ... الخ.

2- يرى ابن جني أن الحركة سميت توجيهاً، لأن للروي وجهان في حالين مختلفين، وذلك أنه إذا كان مقيداً فله وَجَّةٌ يتقدمه، وإذا كان مطلقاً فله وَجَّةٌ يتأخر عنه، فجري مجرى الثوب المُوَجَّه ونحوه⁽²⁾.

1) لسان العرب: وجه

2) المصدر نفسه: وجه

الثناء

1- الثرم

الثرم في اللغة سقوط التثنية من الأسنان، وقيل التثنية والرباعية، وقيل هو أن تُقلع السن من أصلها مطلقاً، والأثرم من أجزاء العروض ما اجتمع فيه القبض والخرم في الطويل والمتقارب، وشبهه بالأثرم من الناس.⁽¹⁾

فإذا أصاب تفعيلة (فعولن) التي ترد في الطويل والمتقارب خرم تتحول إلى (عولن)، وإذا حذفت النون منها، أي أصابها زحاف القبض بعد الخرم سميت ثرماً. وعليه فإن الثرم العروضي اجتماع زحاف الخرم وزحاف القبض في تفعيلة فعولن في الطويل والمتقارب، نحو قول الشاعر:

قلت سداداً لمن جاء يسري فاحسنتُ قولاً وأحسنتُ رأياً

- باب - - أب - - أب - - أب - - أب - - أب -

عولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فالتفعيلة الأولى في الشطر الأول أصلها (فعولن)، فحذف المقطع الأول منها وهو الخرم، ثم حذفت النون وهو القبض، فتحولت إلى (عول - ب)، ونقلها العروضيون إلى (فعل - ب).

ولا يخفى أن اجتماع التشوهات الخلقية الناجمة عن الخرم والثرم اللذين يجسدان وجهها مقطوع الأنف أو مثقوب الأذن، أو مكسور السن يسبب نفورا

(1) لسان العرب: ثرم

وانقباضاً للنفس الإنسانية، وهذا التفور يناظر تفور العروضيين من اجتماع الخرم والثرم في تفعيلة (فعلون) كما نص ابن رشيق بقوله: ((فإذا اجتمع الخرم والقبض على الجزء فذلك هو الثرم، وهو قبيح. وهذان عيبان، تدلك التسمية فيهما على قبحهما؛ لأن الخرم في الأنف، والثرم في الفم، وإنما كانت العرب تأتي به لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر، ثم يرى فيه رأياً فيصرفه إلى جهة الشعر؛ فمن هنا احتمل لهم وقبح على غيرهم))⁽¹⁾

2- التلخيص

تَلَمَّ الإِنَاءَ وَالسَيْفَ كَسَرَ حَرْفَهُ. وَفِي الْعُرُوضِ إِذَا أَصَابَ الْخَرْمَ تَفْعِيلَةَ فَعُولِنَ (عُولِنَ) فِي الطَّوِيلِ وَالْمُتَقَارِبِ يُسَمَّى أَثْلَمًا. ⁽²⁾ كَقَوْلِ الشَّاعِرِ:

لَكِنْ عُبِيدُ اللَّهِ مَا أَتَيْتُهُ أَعْطَى عَطَاءَ لَا قَلِيلًا وَلَا نَزْرًا

- - -ب/ - -ب/ - - -ب/ - - -ب-ب\ - -ب\ - - -ب\ - -

عولن مفاعيلن فَعُولن مفاعِلن عولن مفاعيلن فَعُولن مفاعِلن

(1) القيرواني، ابن رشيقي: العمدة. العمدة ج 1، ص 141

(2) لسان العرب: ثلم

123

الحاء

1- الحَذْ

أصل الحَذْ في اللغة القطع المستأصل، نقول: حَذَّهْ يَحْذُهُ حَذًّا قَطَعَهُ قَطْعاً سَرِيعاً مُسْتَأْصِلاً، وتصف العرب القطاة بِحَذَاءٍ لقصر ذنبها وقلة ريشها، وقيل لخفتها وسرعة طيرانها، وفرس أَحَذَّ خفيف شعر الذنب، وقيل للحمار القصير الذنب أَحَذَّ.⁽¹⁾ والحَذْ في بحر الكامل تحول متفاعِلن إلى (متفابب -) أو إلى (متفا - -)، ويجوز نقلهما إلى (فعلن ب ب -) و (فعلن - -)، نحو قول الشاعر:

من كان جمع المال همته	لم يخل من همّ ومن كمد
- - ب - - - ب - ب - ب -	- - ب - - - ب - ب - ب -
متفاعِلن متفاعِلن متفا	متفاعِلن متفاعِلن متفا

وقوله:

عقم النساء فما يلدن شبيهه	إن النساء بمثله عقم
- - ب - ب - ب - ب - ب -	- - ب - ب - ب - ب - ب -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقال أبو إسحق: سمي أَحَذَّ لأنه قَطَعَ سريعاً مستأصل، وقال ابن جني سمي أَحَذَّ لأنه لما قطع آخر الجزء (علن) قَلَّ وأسْرَعَ انقضاءه وفناؤه⁽²⁾، فالقاسم الدلالي المشترك بين المعنى اللغوي والمعنى العروضي هو القطع والقصر، فكما يقع القطع في الذنب فتصبح قصيرة، كذلك يقع الحَذْ في التفعيلة في آخرها فيقصر طولها.

(1) لسان العرب: حَذْ

(2) لسان العرب: حَذْ

2- الحذف

الحَذْفُ في اللغة قَطْفُ الشيء من الطرف⁽¹⁾. وفي العروض إسقاط السبب الخفيف من التفعيلة⁽²⁾، نحو حذف السبب الأخير من فاعلاتن في تفعيلتي العروض والضرب في بحر الرمل، إذ تتحول فاعلاتن (- ب - -) إلى فاعلا (- ب -)، ويرى التبريزي أنه مشبه بحذف ذنب الفرس، لأن ذنبه آخره⁽³⁾. ومنه قول الشاعر:

إنما الدنيا غرور كلها مثل لمع الآل في الأرض القفار
- ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وكذلك حذف السبب الأخير من تفعيلتي العروض أو الضرب في بحر المتقارب، فتتحول تفعيلة فعولن (ب - -) إلى فعو (ب -) كقول الشاعر:

من الأرض جئت وفيها أعيش وسوف أعود لها في غد
ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - -

فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعو

3- الحذو

حاذى المكان: صار بحدائه، وفلانٌ بحداءِ فلان، أي بجانبه، ويقال حذ بحداء هذه الشجرة، أي صير بحدائها، فالْحَذْوُ والْحِذَاءُ الإِزَاءُ والمُقَابِلُ⁽⁴⁾. وسمي الحذو حذواً من قولك: حذوت فلاناً، إذا جلست بحدائه⁽⁵⁾.

(1) لسان العرب: حذف

(2) الزخشي، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف، بيروت، ط 2، 1989، ص 32

(3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 24

(4) لسان العرب: حذو

(5) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 11

وفي العروض الحذو حركة ما قبل الرفع واوا كان أو ألفاً أو ياءً. فإن كان الرفع واواً فالحذو ضمة، وإن كان الرفع ألفاً فالحذو فتحة، وإن كان ياءً فالحذو كسرة.

ومثال حذو الفتحة قول الشاعر:

أَلَا أَنْعِمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي وَهَلْ يَنْعَمَنَّ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

ففتحة الخاء في كلمة (الخالي) حذو، والألف ردف، واللام روي.

ومثال حذو الضمة قول زهير:

مَتَى تَأْكُ فِي صَدِيقٍ أَوْ عَدُوٍّ تُخَبِّرُكَ الْوُجُوهُ عَنِ الْقُلُوبِ

فضمة اللام في كلمة (القلوب) حذو، والواو ردف، والباء روي.

ومثال حذو الكسرة قول الشاعر:

فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ فَإِنِّي خَيْرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبٌ

فكسرة الباء في كلمة (طبيب) حذو، والياء ردف، والباء روي.⁽¹⁾

4- الحشو

الحشو هو جميع تفعيلات البيت ما عدا تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب،

ففي قول الشاعر:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ب - - - - - أب - - - - - أب - - - - - أب - باب - ب -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

الحشو

الحشو

(1) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 11

2- الخبن

خَبَنَ الثوبَ قُلُصَه بالخياطة، وَخَبِنْتُ الثوبَ خَبْنًا إذا رفعت دُلْدُلَ الثوبِ فَخِطَّتْهُ أَرْفَعَ من موضعه كي يتقلص وَيَقْصُرُ كما يُفعل بثوب الصبي. ⁽¹⁾ وفي العروض هو حذف الساكن الثاني، نحو حذف الألف من تفعيلة فاعلاتن (فعالتن)، وحذف السين من تفعيلة مستفعِلن (متفعِلن)، كقول الشاعر: (الخفيف)

وفؤادي من الملوك وإن كا ن لسانِي يُرى من الشعراء

ب ب - - - أب - ب - أب ب - - - ب ب - - - أب - ب - أب ب - - -

فعالتن متفعِلن فعالتن فعالتن متفعِلن فعالتن

فأصل فعالتن هو فاعلاتن، وأصل متفعِلن هو مستفعِلن.

أو حذف الألف من تفعيلة فاعِلن (فعِلن)، كقول الشاعر: (البسيط)

لا تحقرن صغيرا في مخاصمة إن البعوضة تدمي مقلّة الأسد

- - - ب - أب ب - ١ - - - ب - أب ب - ١ - - - ب - أب ب -

مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن

ويفضي الخبن العروضي إلى تقصير أو تقليص مساحة التفعيلة، وهو ما يناظر تقصير أو تقليص الثوب أو القميص، قال أبو إسحق: إنما سُمِّيَ مَخْبُونًا لأنك عَطَفْتَ (ثَبِيتَ أو قَصَرْتَ) الجزء، وإن شئت أتممت كما أَنَّ كُلَّ ما خَبِنْتَهُ من ثوبٍ أَمَكَنَّكَ إِرْسَالُهُ وسمي خَبْنًا لأن حَدَفَهُ من أوله ⁽²⁾، كما أن العلاقة الدلالية بين خبن التفعيلة وخبن الثوب تتجاوز دلالة التقصير أو التقليص إلى الدلالة الموضوعية؛ فخبن الثوب يتم من طرفه، وكذلك خبن التفعيلة يتم من أولها، أي من السبب الأول منها.

(1) لسان العرب: خبن

(2) لسان العرب: خبن

3- الخُرب

الخرب: كلُّ ثَقْبٍ مُسْتَدِيرٍ، نحو: ثَقْبِ الْأُذُنِ وجمعها خُرْبٌ، وقيل هو الثَّقْبُ مُسْتَدِيراً كان أو غير ذلك، والمَخْرُوبُ المَشْقُوقُ، ومنه قيل: رَجُلٌ أَخْرَبُ للمَشْقُوقِ الْأُذُنِ. وفي العروض الخرب في الهَزَجِ أن يطرأ على التفعيلة الخَرَمُ (حذف الحرف الأول) والكَفُّ (حذف الحرف السابع) معاً، فتتحول مفاعيلُنْ إلى فاعيلُ (- - ب)، فتتقل إلى (مفعولٌ - - ب)، وسُمي أَخْرَبَ لذهابِ أَوَّلِهِ وآخِرِهِ، فَكَأَنَّ الْخَرَابَ لِحَقِّهِ. ^(١) ومثاله قول الشاعر: ^(٢)

لوکان أبو موسی أمیرا ما رضینا

- - - باب - - - - - باب - - -

مفعولُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

4- الغرم

الأصل في الخرم هو مصدر خَرَمَ الْخَرَزَةَ يَخْرِمُهَا خَرْمًا ، وما خَرِمَتْ مِنْهُ شَيْئًا أي ما نقصت وما قطعت ، والتَّخْرِمُ والانْخِرَامُ التشقق ، وكل قطع يصيب الأذن أو الأنف يسمى خرما ، فالخرم يكون في الأذن والأنف ، وخرم الأنف أن يُقْطَعَ مُقَدِّمُ مَنْخِرِ الرجل وأَرْبَبْتَهُ بعد أن يُقْطَعَ أعلاها حتى ينفذ إلى جوف الأنف ، يقال: رجل أَخْرَمَ بَيْنَ الْخَرَمِ ، وهو قطع لا يبلغ الجَدْعَ ، والنعت أَخْرَمٌ وَخَرْمَاءُ ، والخرمة موضع الخرم من الأنف ، وقيل الذي قطع طرف أنفه ، ورجل أَخْرَمَ الْأُذُنَ كَأَخْرَبَهَا مَثْقُوبَهَا ، والخرماء من الآذان الْمُتَخَرِّمَةُ ، ⁽³⁾ وفي العروض الخرم هو إسقاط أول الوجد المجموع (المقطع الأول) ، فُقطِعَ مُقَدِّمُ الأنف أو الأذن يَناظر حذف مقدم التفعيلة التي أصابها الخرم .

1) لسان العرب: خرب

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 76

3) لسان العرب: خرم

فلو أن الشاعر قال (وسوف) أو (لسوف) لسلم البيت من الخرم.

ومن أمثلة الخرم في بحر الهزج:

أدوا مــــا اســــتعاروه كــــذاك العــــيش عارــــية

- - - \ ب - - - ب - - - \ ب - ب -

فاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولو قال الشاعر (وأدوا) لسلم البيت من الخرم.

ومثال الخرم في المتقارب:

قلت ســــداداً لمن جــــاءني فأحسنت قولاً وأحسنت رأياً

- باب - - - \ ب - - - \ ب - - - \ ب - - - \ ب - - -

عولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فلو قال الشاعر (وقلت) أو (فقلت) لما كان في البيت خرم.⁽¹⁾

وينبه ابن رشيق إلى أن الخرم أكثر ما يقع في الشطر الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت، ولا يكون أبداً إلا في وتد، وقد أنكره الخليل لقلته فلم يجزه.⁽²⁾

ومن أمثلة الخرم في الشطر الثاني قول الشاعر.

خَرَجْتُ بِهَا مِنْ بَطْنِ بَيْرِينَ بَعْدَمَا نَادَى الْمُتَادِي بِالصَّلَاةِ فَأَعْتَمَا

ب - باب - - - \ ب - - - \ ب - - - \ ب - - - \ ب - باب - ب -

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن (عولن) مفاعيلن فعول مفاعيلن

(1) انظر: عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 186 - 187

(2) انظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 141

قيل ولا يوجد بيت مصرع مخروم النصف الثاني إلا هذا البيت وبيت لأوس

بن حجر وهو:

غَشِيْتُ دِيَارَ الْحَيِّ بِالسَّبْعَانِ كَالْبُرْدِ بِالْعَيْنَيْنِ يَبْتَدِرَانِ⁽¹⁾

ب-باب - - - اب-باب - - - اب - - - اب-باب - - -

فعول مفاعيلن فعول مفاعي (عولن) مفاعيلن فعول مفاعي

ويدحض الزمخشري قول التنوخي، فيورد بيتاً آخر وقع فيه الخرم في

الشطرين⁽²⁾

لَكِنْ عُيِّدُ اللَّهُ لِمَا أَتَيْتُهُ أَعْطَى عَطَاءً لَا قَلِيلاً وَلَا نَزْراً

- - - اب - - - اب - - - اب - - - اب - - - اب - - -

عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن عولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وذهب الزجاج إلى أن مسوغ دخول الخرم في أول البيت هو أن أول البيت

مفتتح الوزن فينطق به الشاعر كيف اتفق ولا يشعر بمراده من الوزن إلا بعد ذلك.⁽³⁾

ويرى ابن عبد ربه أن الخرم لا يدخل إلا في أول البيت، فإذا أدخل الخرم

«فعولن» قيل له أثلم؛ فإذا دخل القبض مع الخرم قيل له أثرم؛ فإذا دخل الخرم

مفاعلاتن قيل له أعضب؛ فإذا دخله العصب مع الخرم قيل له أقصم؛ فإذا دخل الخرم

مفاعيلن قيل له أخرم؛ فإذا دخله الكف مع الخرم قيل له أخرج؛ فإذا دخله القبض

مع الخرم قيل له أشرت؛ وكل ما لم يدخله الخرم فهو الموفور.⁽⁴⁾

وتختلف أسماء الخرم وفق موقعه والتفعيلة التي يرد فيها، وذلك على النحو الآتي:

1- فعولن:

أ- إن دخل وحده فصارت عُولن وحولت إلى فعلن فهو خرم أو ثلم.

ب- وإن دخلها مع القبض فصارت عول وحولت إلى فعل فهو ثرم والجزء أثرم.

(1) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 4

(2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 61

(3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 118

(4) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ، ج 6، ص 275

2- مفاعيلن له ثلاث صور:

- أ- إن دخلها وحده فصارت فاعلين وتحول إلى مفعولن فهو خرم فحسب.
- ب- وإن دخلها مع القبض فصارت فاعلن فهو شتر، والجزء إذ ذاك أشر.
- ج- وإن دخلها مع الكف فصارت فاعيل وتحول إلى مفعول فهو حرب، والجزء إذ ذاك أخرب.

3- مفاعلتن له أربع صور:

- أ- إن دخلها وحده فصارت فاعلتن وتحول إلى مفتعلن فهو غضب. والجزء إذ ذاك أعضب "ويلاحظ هنا أنه سُمي باسم آخر غير الخرم مع سلامة الجزء من غيره".
- ب- وإن دخلها مع العضب فصارت فاعلتن وتحول إلى مفعولن فهو قضم والجزء أقضم.
- ج- وإن دخلها مع العقل فصارت فاعتن وتحول إلى فاعلن فهو جم، والجزء إذ ذاك أجم.
- د- وإن دخلها مع النقص "وهو حذف السابع مع إسكان الخامس" فصارت فاعلت وتحول إلى مفعول، فو عقص والجزء إذ ذاك أعقص.⁽¹⁾

5- الخروج

حرف متولد من هاء الصلة المتحركة في كلمة القافية، فإن كانت حركتها ضمة كان الخروج واوا، وإن كانت فتحة كان الخروج ألفا؛ وإن كانت كسرة كان الخروج ياء. والخروج لازم لا يجوز تغييره؛ فيجب الالتزام به في جميع القصيدة على ما ابتدأه في البيت الأول؛ ومثال خروج الفتحة قول لبيد:⁽²⁾
عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا بِمَنْى تَأْبُدُ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا

(1) انظر: مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل . مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002، ص 25

(2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 11

فالميم روي، والهاء وصل، والألف الناجمة عن الفتحة هي الخروج.

ومثال الكسرة قول الشاعر:

والشيخ لا يترك أخلاقه حتى يوارى في ثرى رمسه

فالسین روي، والهاء وصل، والياء الناجمة في النطق عن الكسرة هي

الخروج.

ومثال الضمة قول الشاعر:

لبنان والخلد اختراع الله لم يوسم بأزين منهم ملكوته

فالتاء روي، والهاء وصل، والواو الناجمة في النطق عن الضمة هي الخروج.

6- الخزل (الجزل)

تَخَزَلُ السحابُ إذا تَنَاقَلَ ورأيتَه كأنه يَتَرَجَعُ، والخُزْلَةُ والخَزَلُ الكَسْرَةُ في الظَّهْر، والأخزل الذي في وَسَطِ ظهره كَسْرَةٌ، والانخِزَالُ في المَشْيِ كأن الشَّوْكَ شاك قَدَمَهُ والتَّخَزُّلُ والانخِزَالُ مِشْيَةً فِيهَا تَنَاقُلٌ وَتَرَجُّعٌ⁽¹⁾ وفي العروض الخزل ما حذف رابعه الساكن وأسكن ثانيه المتحرك⁽²⁾، أو هو إضمار وطي في تفعيلة (متفاعِلن) التي تتحول إلى (مفتعلن - ب ب -)⁽³⁾ ومنه قول الشاعر:

منزلة صم صداها وعفت أرسمها إن سئلت لم تجب

- ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب - ١ - ب ب -

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

(1) لسان العرب: خزل

(2) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 2، ص 305

(3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1،

وقد أصاب زحاف الخزل سببي التفعيلة بالتسكين والحذف مما أدى إلى إضعافها، ولعله يناظر الخَزَل وهو الكَسْرَة في الظَّهْر .
وبعض العروضيين يسميه المجزول⁽¹⁾، والجَزَل في زحاف الكامل إسكانُ الثاني من مُتَقَاعِلُن وإِسْقَاطُ الرابع فيبقى مُتَقَعِلُن. قال أبو إسحق سُمِّيَ مَجْزُولاً ، لأن رابعه وَسَطُهُ فَشَبَّهَ بِالسَّتَامِ الْمَجْزُولِ.⁽²⁾

7- الخزم

الخِزَامَةُ هي بُرَّةٌ أو حَلَقَةٌ تجعل في أحد جانبي مَنخَرِي البعير، وقيل هي حَلَقَةٌ من شَعَرٍ تجعل في وَتْرَةِ أَنْفِهِ يُشَدُّ بِهَا الزُّمَامُ.⁽³⁾ والخَزْمُ في الشعر زيادة حرف في أول البيت أو حرفين أو حروف من حروف المعاني نحو: الواو وهل وبلى. قال أبو إسحق: إنما جازت هذه الزيادة في أوائل الأبيات كما جاز الخَرْمُ وهو النقصان في أوائل الأبيات، وإنما احتُمِلَتِ الزيادة والنقصان في الأوائل لأن الوزن إنما يستبين في السمع، ويظهر عَوَارُهُ إِذَا ذَهَبَتْ في البيت⁽⁴⁾. ويؤكد ابن رشيق العلاقة بين المصطلح العروضي والمعنى اللغوي بقوله: ((وأخذ الخزم من خزامة الناقة.))⁽⁵⁾

وليس الخزم عند العرب بعيب؛ لأن الحرف الزائد في أول الوزن إذا سقط لم يفسد المعنى، ولا أخل به ولا بالوزن، وربما جاء الشاعر بالحرفين والثلاثة، ولم يأتوا بأكثر من أربعة أحرف، ومثاله:
قال كعب بن مالك الأنصاري يرثي عثمان بن عفان رضي الله عنه:

(1) انظر: التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 66

(2) لسان العرب: جزل

(3) لسان العرب: خزم

(4) لسان العرب: خزم

(5) العمدة، ج 1، ص 143

والبيت من المديد، وقد حدث في الحشو الكَفَّ (حذف السابغ الساكن)،
وبه تصبح (فَاعِلَاتُنْ): (فَاعِلَاتُ). وحدث لتفعيلتي العروض والضرب الخبن والحذف.
فزاد في أول صدر البيت "هل" وزاد في أول العجز "إذ" والبيت من قصيدته
المشهورة:

أشجاك الربيع أم قدمه أم رمماد دارس حممه

والخزم لا يختص بوزن دون وزن، ولا يعتد بتلك الزيادة في تقطيع
العروض. ومذهبهم في الخزم أنه إذا كان البيت يتعلق بما بعده وصلوه بتلك
الزيادة بحروف العطف التي تعطف الاسم على الاسم، والفعل على الفعل،
والجملة على الجملة. (1)

ويرى السكاكي أن الخزم هو زيادة في أول البيت يعتد بها في المعنى ولا
يعتد بها في اللفظ، وأنا لا أعذر في هذه الزيادة إلا إذا كانت مستقلة بنفسها
فاضلة بتمامها عن التقطيع؛ أعني كلمة غير محتاج أي جزء منها تقطيع
البيت، وربما وقع في أول المصراع الثاني، وأنه عندي في الرداءة كالخزم
فيه. (2) ويرى الزمخشري أن الخزم لا يكون - بالاتفاق - إلا في الصدر. (3)

ويرفض القرطاجني الخزم في الشعر بقوله: ((فأما ما رام العروضيون إثباته
في متون الوزن من الزيادة التي يسمونها الخزم بالزاي فإنهم غلطوا في ذلك
لأن العرب لم تكن تعد تلك الزيادات من متون الأوزان. وإنما كانوا
يجعلونها توطئات وتمهيدات ووصلا لإنشاد البيوت وبناء عباراتها عليها، وإن
كانت متميزة في التقدير والإيراد عنها بأزمة قصيرة قد تخفى على السامع

(1) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 1، ص 141 - 143

(2) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. 628

(3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 62

فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات. وذلك غير ممكن أصلاً. فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. ((⁽¹⁾

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. 262

الدال

1- الدائرة العروضية

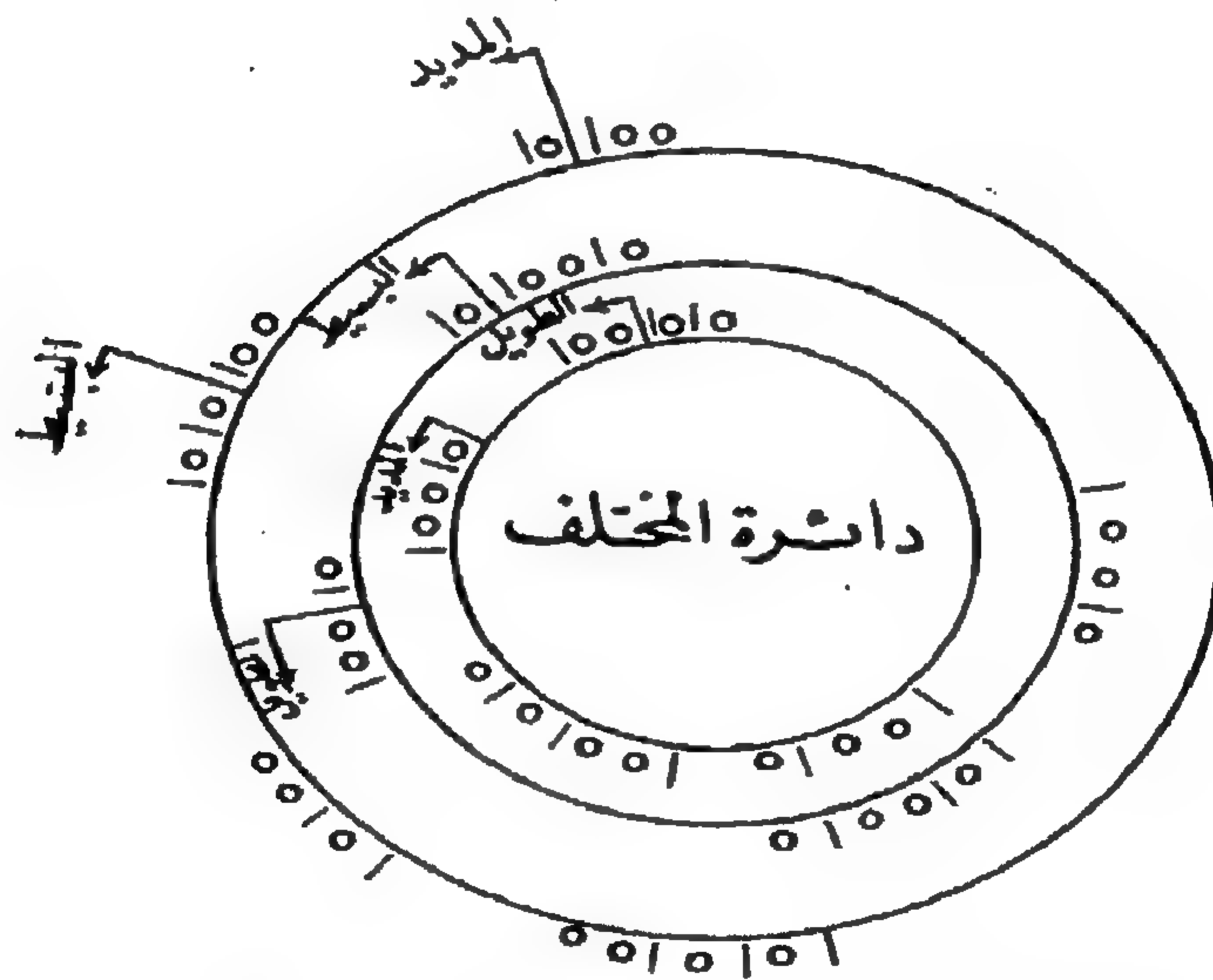
الدائرة العروضية اصطلاح أطلقه الخليل بن أحمد على عدد معين من البحور يجمع بينها التشابه في المقاطع؛ أي الأسباب والأوتاد. وتشبه الدائرة العروضية الدائرة الهندسية، فإذا كانت أي نقطة على محيط الدائرة الهندسية تعتبر نقطة بدء نسير منها لنعود إليها، فكذلك الحال بالنسبة للدائرة العروضية، بمعنى أنه يمكن البدء من نقطة معينة على محيطها للحصول على بحر معين. وإذا بدأنا من الدائرة نفسها من نقطة ثانية في مكان آخر من المحيط فإننا نحصل على بحر ثان، وهكذا.⁽¹⁾

والدوائر العروضية خمس، ولكل منها اسم اصطلاحى على النحو الآتي:

1) دائرة المختلف، وتشتمل على ثلاثة أبحر هي: الطويل، والمديد، والبسيط. وسميت بالمختلف؛ لاختلاف التفعيلات التي تتألف منها البحور، أي أن البحور التي تتكون منها تتألف من تفعيلة خماسية (فعولن، فاعلن)، وتفعيلة سباعية (مفاعيلن، فاعلاتن، مستعلن)، وتبدأ دائرة المختلف بالبحر الطويل (فعولن مفاعيلن)، ثم البحر المديد (فاعلاتن فاعلن)، ثم البحر البسيط (مستعلن فاعلن).

1) عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 189-197

قَدَم (الطُّوِيل) لِأَن فِي أَوَّلِهِ وَتَدَا (مَفَا مِنْ مَفَاعِيلِن)، وَأَوَّلُ الْمَدِيد (فَا مِنْ فَاعِلَاتِن) وَالْبَسِط (مَس مِنْ مَسْتَفْعِلِن) سَبَبٌ، وَالْوَتْد أَقْوَى مِنَ السَّبَبِ، فَوَجَبَ تَقْدِيمُهُ عَلَيْهِ. وَلَمَّا كَانَ (الْمَدِيد) يَنْفَكُّ مِنْ عِنْد (لِن) مِنْ (فَعُولِن) وَ (الْبَسِيط) يَنْفَكُّ مِنْ (عِيلِن) مِنْ (مَفَاعِيلِن) قَدَم (الْمَدِيد) عَلَى (الْبَسِيط) فَإِنْ أَرَدْتَ أَنْ تَفَكَّ (الْمَدِيد) مِنْ (الطُّوِيل) فَكُكَّتْهُ مِنْ (لِن) فِي (فَعُولِن) وَإِنْ أَرَدْتَ أَنْ تَفَكَّ (الْبَسِيط) مِنْ (الطُّوِيل) فَكُكَّتْهُ مِنْ (عِيلِن) مِنْ (مَفَاعِيلِن) وَمَا يَنْقُصُ مِنْ أَوَائِلِهَا يُزَادُ فِي أَوَاخِرِهَا. ^(١) لِنَتَأَمَّلُ شَكْلَ دَائِرَةِ الْمَخْتَلَفِ. ^(٢) وَيَنْبَغِي أَنْ نَعْرِفَ أَنَّ الْحَرْفَ الْمُتَحَرِّكَ يُرْمَزُ لَهُ بِخَطِّ رَاسِي (١) فِي الدَّائِرَةِ الْعَرُوضِيَّةِ، وَالْحَرْفُ السَّاكِنُ يُرْمَزُ لَهُ بِشَكْلِ السَّكُونِ (هـ). وَأَنَّ السَّبَبَ الثَّقِيلَ يَكُونُ رَمْزُهُ (\\)، وَالسَّبَبُ الْخَفِيفُ رَمْزُهُ (١ هـ)، وَالْوَتْدُ الْمَضْرُوقُ رَمْزُهُ (١ هـ ١)، وَالْوَتْدُ الْمَجْمُوعُ رَمْزُهُ (١ هـ ١ هـ)



- الدائرة الكبرى دائرة الطويل « نقولن مفاعيلن » أربع مرات
- الدائرة الوسطى دائرة المديد « قاعلاتن فاعلن » أربع مرات
- الدائرة الصغرى دائرة البسيط « مستقطن فاعلن » أربع مرات

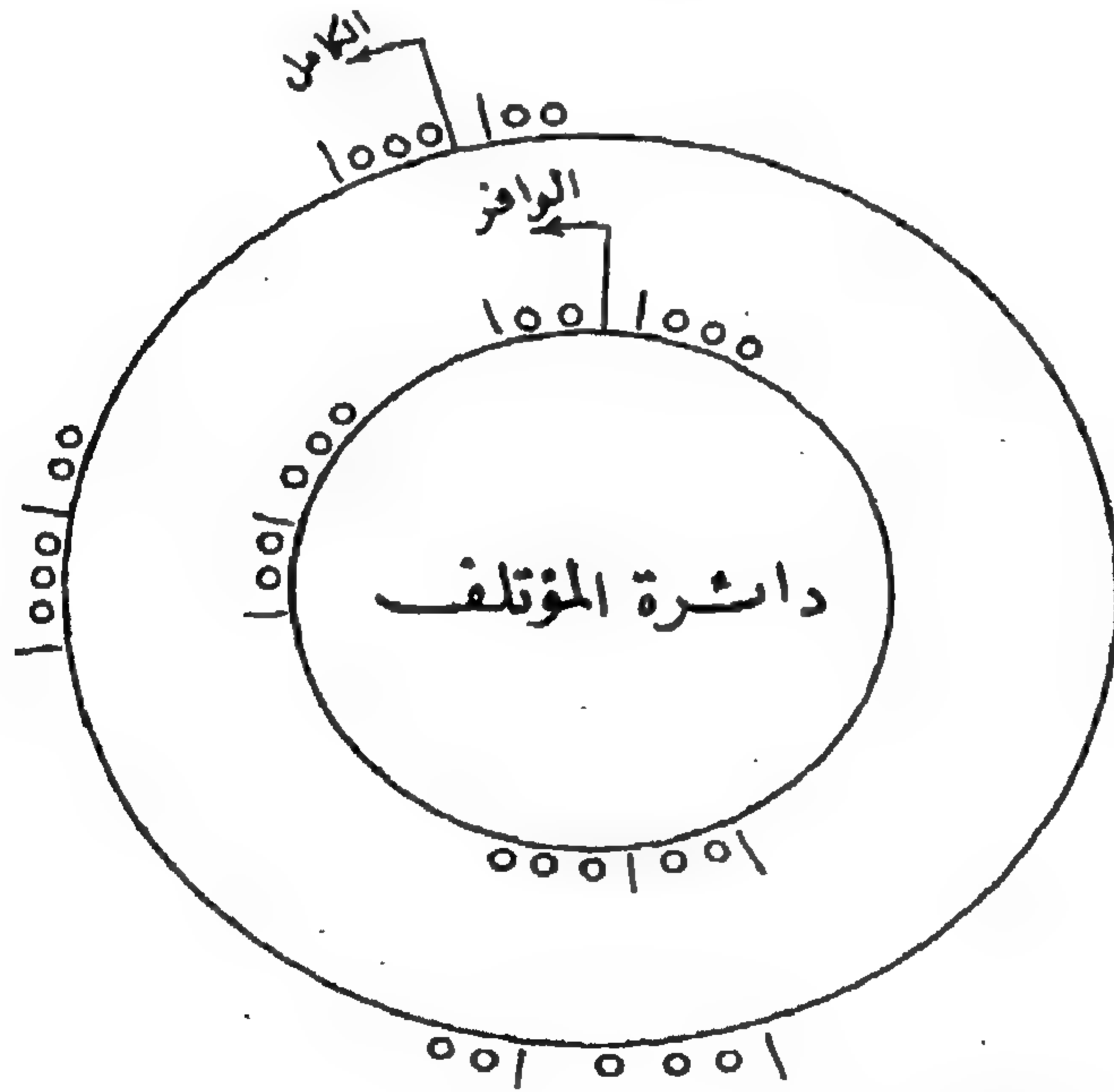
(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. دار القلم، الكويت، ط 1، 1987، ص 79

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 47

(2) دائرة المؤتلف، وتشتمل على بحرین، وهما: الوافر، والكامل. وسميت بالمؤتلف، لأن البحرین يتألفان من تفعيلة سباعية (مفاعلتن، متفاعلتن)، أي أنهما يتألفان أو يتفقان في التفعيلة السباعية .

وقدم منها الوافر لأن أوله وتد (مفا من مفاعلتن)، فهو أقوى من الكامل الذي يبدأ بفاصلة وهي سببان ثقیل وخفیف (متفا من متفاعلتن)، والوتد أقوى من السبب، ولهذا يتقدم الوافر على الكامل في دائرة المؤتلف كما قدم الطویل في دائرة المختلف.

فإذا أردت أن تفك الكامل من الوافر فككته من (علتن) في (مفاعلتن) وإن أردت أن تفك الوافر من الكامل فككته من (علن) من (متفاعلتن) وما ينقص من أوله يُزاد في آخره.⁽¹⁾ لتأمل شكل دائرة المؤتلف⁽²⁾

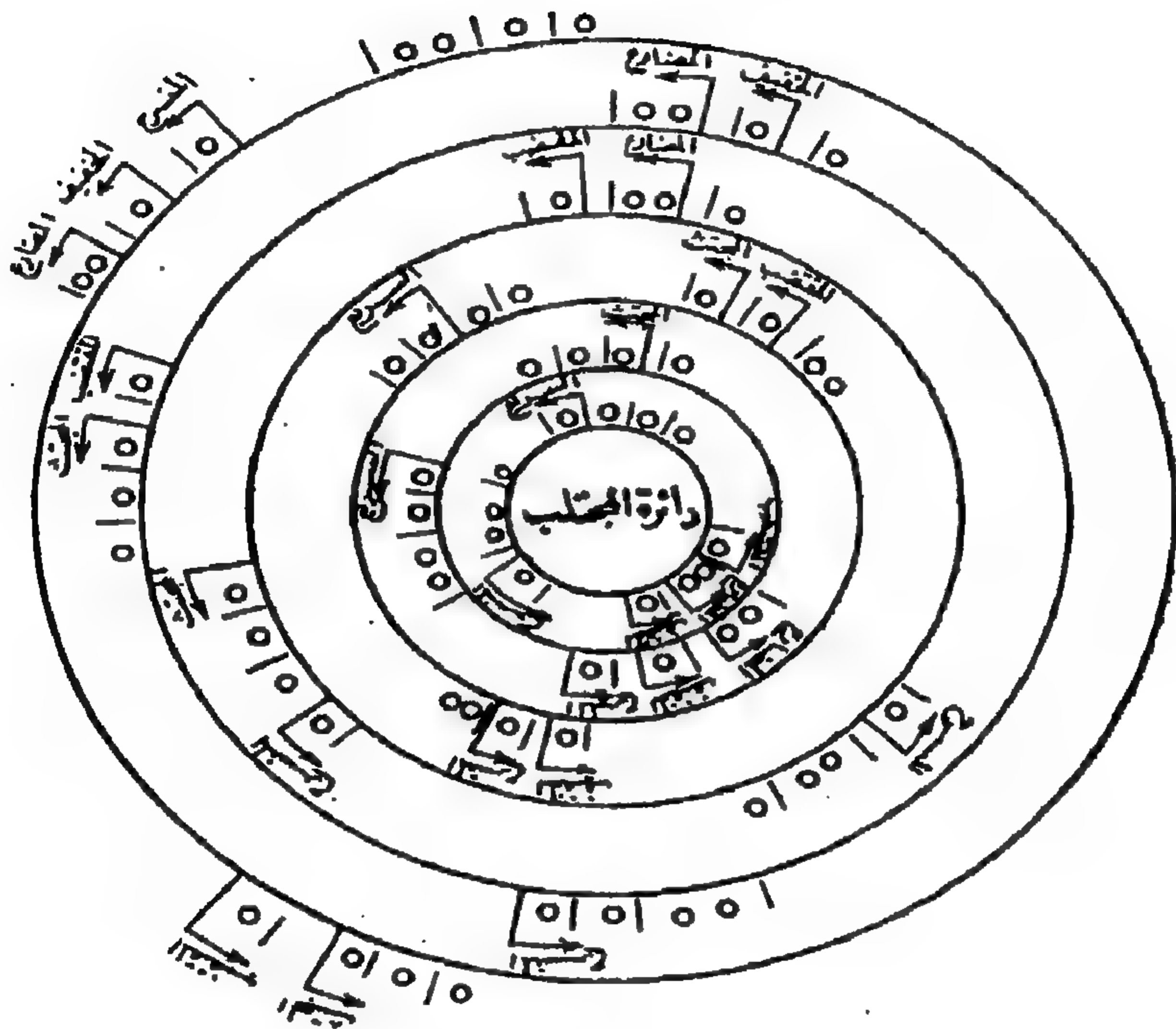


- الدائرة الكبرى دائرة الوافر « مفاعلتن » ست مرات •
- الدائرة الصغرى دائرة الكامل « متفاعلتن » ست مرات •

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 96

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 71

(3) دائرة المجتلب، وتشتمل على ثلاثة أبحر وهي: الهزج، والرجز، والرمل. وسميت بالمجتلب؛ لاجتلابها الأجزاء من الدائرة الأولى.⁽¹⁾ وقيل لأن الجلب في اللغة يعني الكثرة، فلكثرة بحورها سميت بذلك. وقيل لأن أبحرها مجتلبة من الدائرة الأولى، مضاعيلن من الطويل وفاعلاتن من المديد ومستفعلن من البسيط.⁽²⁾ تأمل شكل الدائرة⁽³⁾



- الدائرة الكبرى دائرة السريع «مستفعلن مستفعلن مفعولات» مرتين
- والتي بعدها دائرة المنسرح «مستفعلن مفعولات مستفعلن» مرتين
- والتي بعدها دائرة الخفيف «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» مرتين
- والتي بعدها دائرة المضارع «مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن» مرتين
- والتي بعدها دائرة المقتضب «مفعولات مستفعلن مستفعلن» مرتين
- والدائرة الصغرى دائرة المجتلب «مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن» مرتين

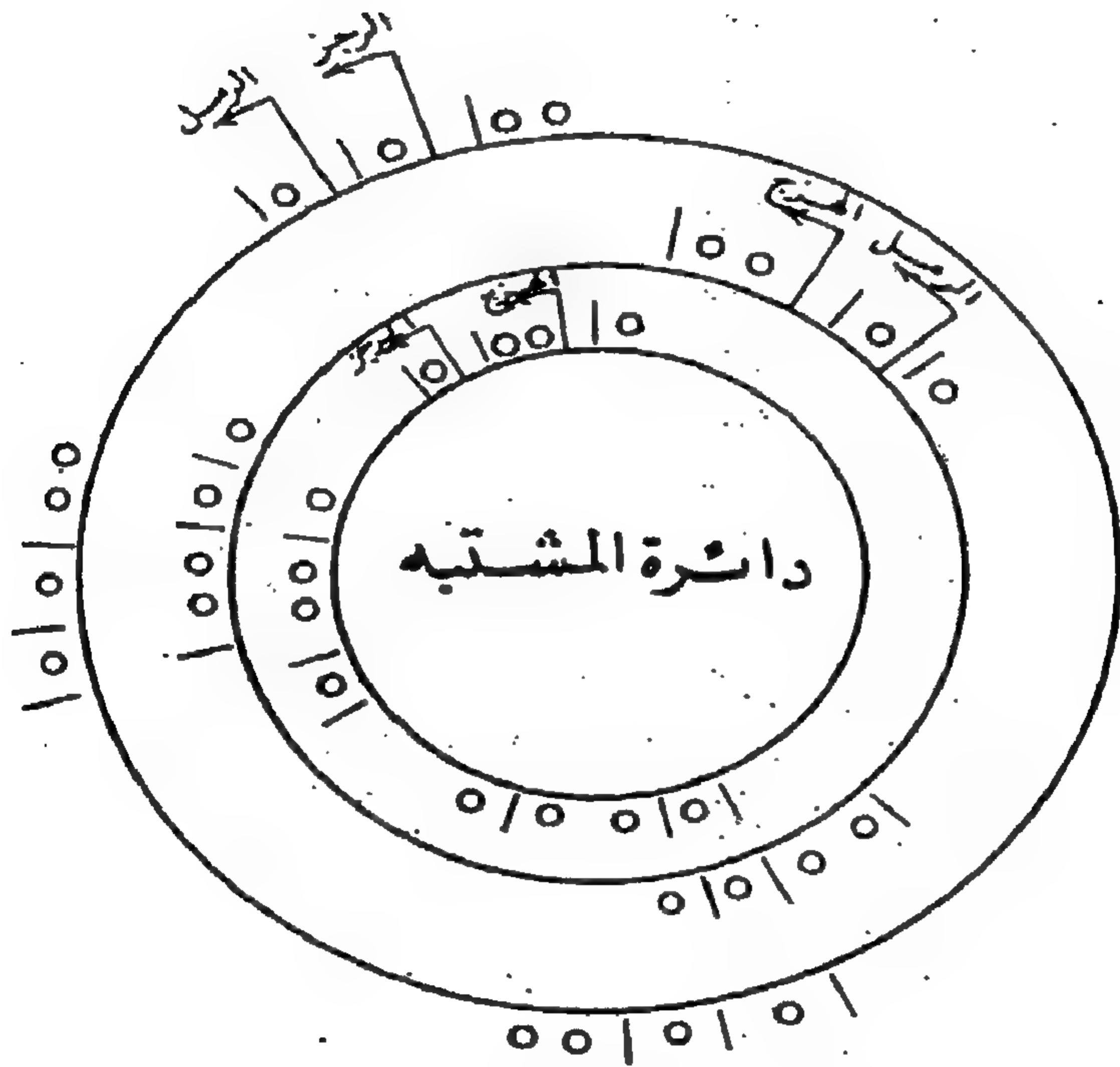
(1) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 623

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 128

(3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 129

4) دائرة المشتبه، وتشتمل على ستة أبحر هي: السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث. وسميت بالمشتبه، لأن أجزاءها (تفعيلاتُها) متماثلة، فكل واحد من أجزائها يشبه الآخر، فكلها سباعية. وقدم فيها الهزج، لأن أوله وتد، وأول الرجز (مس من مستعلن) والرمل (فا من فاعلاتن) سبب، فكان تقديمه أولى ثم لما تقدم الهزج وكان الرجز ينفك من (عيلن) من (مفاعيلن) جعل تلوه، وكان الرمل ينفك من (لن) من (مفاعيلن) جعل بعده.⁽¹⁾

تأمل شكل دائرة المشتبه⁽²⁾

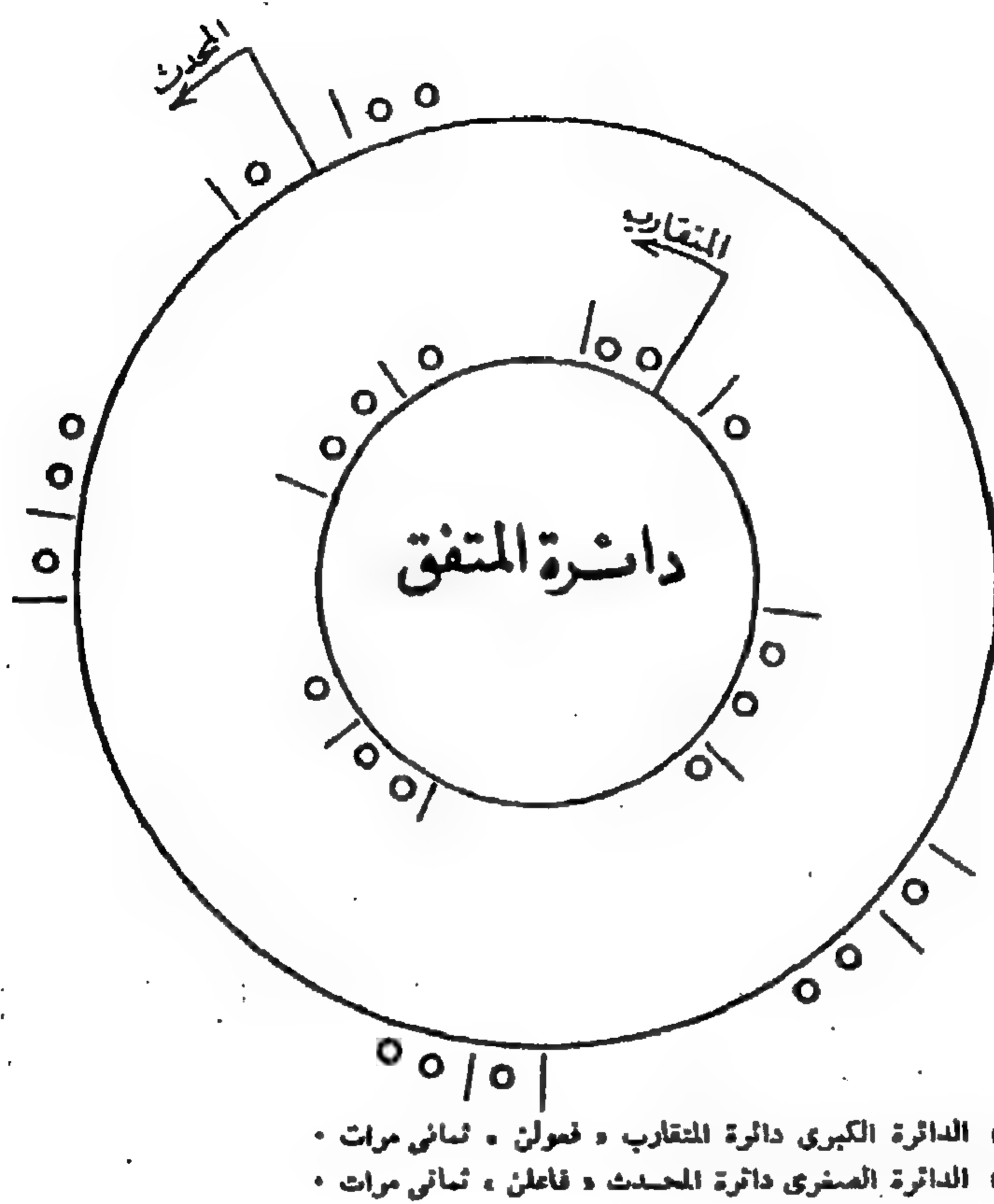


- الدائرة الكبرى دائرة الهزج « مفاعيلن » ست مرات
- الدائرة الوسطى دائرة الرجز « مستعلن » ست مرات
- الدائرة الصغرى دائرة الرمل « فاعلاتن » ست مرات

1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 114

2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 92

5) دائرة المتفق، وتشتمل على بحرین، وهما: المتقارب، والمتدارك، تأمل شكل دائرة المتفق⁽¹⁾



ولما كان البحر يتكون من تفعيلات، والتفعيلة تتكون من مقاطع، أي أسباب وأوتاد، فإن الدائرة على هذا الأساس تتكون من أسباب وأوتاد بوضع خاص. فالدائرة العروضية تشتمل إذن على أسباب وأوتاد خاصة؛ أي على تفعيلات خاصة هي تفعيلات بحر بعينه. فإذا افترضنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هي أول مقطع في البحر فإننا نحصل على هذا البحر بعينه. فإذا

1) لتبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 138

تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة أخرى على محيط الدائرة هي مبدأ المقطع الثاني فإننا نحصل على بحر آخر، وهكذا. وعلى سبيل المجاز يمكننا أن نسمي كل دائرة باسم أول بحر يؤخذ منها. فدائرة المختلف نسميها دائرة الطويل. ودائرة المؤتلف نسميها دائرة الوافر. ودائرة المجتلب نسميها دائرة الهزج. ودائرة المشتبه نسميها دائرة السريع. ودائرة المتفق نسميها دائرة المتقارب.⁽¹⁾

2- الدُخِيل

في اللغة رجل مدخول الحسب، وفلان دُخِيل في بني فلان إذا كان من غيرهم فتدخل فيهم. والدُخِيل الضيف والنزيل. وفي العروض الدُخِيل الحرف الذي يقع بين حرف الروي وألف التأسيس⁽²⁾، نحو قول الشاعر:

لقد زدت بالأيام والناس خبرة وجريت حتى هذبتني التجارب

فالألف تأسيس، والباء روي، والراء هو الدخيل.

ولو تأملنا بيتا آخر من القصيدة نفسها، في قوله:

وما الذنب إلا العجز يركبه الفتى وما ذنبه إن حاربتَه المطالب

لتبين لنا أن حرف الدخيل قد تغير إلى اللام، وهذا يعني أن حرف الدخيل يجوز أن يتغير في كلمات القافية للقصيدة الواحدة.

وسُمِّي بذلك لأنه دُخِيل في القافية لدخوله بين لازمين⁽³⁾ وهما ألف التأسيس وحرف الروي، وهما حرفان ثابتان لا يتغيران بخلاف حرف الدخيل الذي يجوز أن يتغير من قافية بيت إلى قافية بيت آخر. فحرف الدخيل ليس من حروف القافية الأصلية الثابتة، وكأنه شخص دخيل في قوم ليس منهم في الحسب والنسب.

1) عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 190

2) لسان العرب: دخل

3) لسان العرب: دخل

3- الدوبيت

يكاد الرواة يجمعون على أنه فارسي يصلح لنظم اللغة الفارسية، استعاره بعض النازمين باللغة العربية الفصيحة، ووزنه عند العروضيين:

فَعْلُنْ متفاعِلنْ فعولنْ فَعْلُنْ⁽¹⁾

وكلمة دوبيت مركبة من كلمتين: معنى الأولى منهما اثنان، وثانيتهما بمعناها العربي (بيت)، فلا يقال منه إلا بيتان بيتان في أي معنى يريد النازم، ولا يجوز فيه اللحن مطلقاً. وله خمسة أنواع أولها الرباعي المعرّج، ومثاله:

يا من هجر المحبَّ عمداً وسلا ورماء على اللظى قتيلاً وسلا
ما القول إذا سئلت عن قاتله يا قاتله بأي ذنب قُتِلَا

على وزن فعْلُنْ متفاعِلنْ فعولنْ فَعْلُنْ. ويشترط فيه أن يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفاً للأشطر الثلاثة في القافية (قتله)، والثلاثة الأخرى بقافية واحدة.

وثانيها الرباعي الخالص، ومثاله:

أهوى رشاً بلحظه كَلَمْنَا رمزاً وبسيف لحظه كَلَمْنَا
لو كان من الغرام قد سَلَمْنَا ما كان له بيده سَلَمْنَا

ويشترط فيه أن يكون شطرا كل بيت مختومين بكلمتين بينهما

جناس.

وثالثها هو الرباعي المُنْطَق، ومثاله:

قد قدّ مهجتي غرامي ونشُرْ والقلب سبباً ملِكْ
من كان يراك قال ما أنت بشرْ بل أنت ملِكْ

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 238

ويشترط فيه أن يكون الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن والثاني مركب من فعلن بسكون العين والنون، وفعلن بتحريك العين وسكون النون، وأن يكون بين كل شطر وما تحته الجناس التام أو غيره .

ورابعها هو الرباعي المُرْقَل، ومثاله:

بدر وإذا رأتَه شمسُ الأفق كسفت ورقى في يوم أحد
عوذتُ جماله بربِّ الفلق وبما خلق من كل أحد

ويشترط فيه الوزن الرباعي المنطق السابق مع اشتراط الجناس .

وخامسها الرباعي المردوف - ومثاله:

يا مُرسلاً للأنام جاهاً وحمى ها أنت لنا عزاً وهدى في أي مدد
يا أفضل من مشى بأرضٍ وسما ياشافعنا في الحشر غداً غوثاً ومدد

ويشترط فيه ما يشترط في الأنواع السابقة ويستحسن إضافة جزء رابع،

فيصبح مكوناً من أربع فقرات. (1)

وبعضهم يجعل أقسام الدوبيت ثلاثة بدلا من خمسة، فيكون بأربع

قواف كالموالي، وأعرج بثلاث قواف، ومردوفاً بأربع. (2)

ويشير شوقي ضيف إلى المحسنات البديعية التي تشيع في الدوبيت وغيره من

الأوزان التي كانت تمتلئ بفنون البديع من جناس وتورية وما إليهما كهذا الدوبيت

وفيه تورية وتهكم بقاضي يأخذ الرشوة:

(1) الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب. ص 140

(2) المحي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. دار صادر،

بيروت، ج 1، ص 108

في مصر من القضاة قاضي وله في أكل موارث اليتامى وله
إن رمت عدالة فقل مجتهداً من عدله دراهماً عدله⁽¹⁾

(1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط 12، ب، ت، ص 503

الراء

1- الرِّدْفُ

الرِّدْفُ ما تَبَعَ الشَّيْءَ، وكلُّ شَيْءٍ تَبَعَ شَيْئاً فَهُوَ رِدْفُهُ، والرِّدْفُ المُرْتَدِفُ وهو الذي يركب خلف الراكب، والرِّدْفُ الحَقِيبَةُ ونحوها مما يكون وراء الإنسان كالرِّدْفِ والرِّدْفِ للراكب هو الذي يليه لأنه ملحق به. ⁽¹⁾ وفي العروض الردف حرف المد الذي يكون قبل الروي مباشرة. فالمعنيان اللغوي والعروضي يلتقيان في الدلالة على التبعية، فكما يتبع الراكب فيركب خلف صاحبه، كذلك يتبع حرف الردف الروي ويقع قبله.

وإذا كان الرِّدْفُ ألفاً وجب التزامه في كل أبيات القصيدة، أما إذا كان واواً أو ياءً، فإنه يجوز أن يتبادلاً، فيأتي بعض الأبيات مردوفاً بالواو، وبعضها مردوفاً بالياء.

ومن أمثلة الردف:

طحا بك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان مشيب

فالياء قبل الباء ردف.

وَهَلْ يَنْتَعَمْنَ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا يَبِينُ بِأَوْجَالِ

فلألف قبل اللام ردف.

(1) لسان العرب: ردف

ومن أمثلة التناوب بين الواو والياء قول المتنبي:

أفسدت بيننا الأمانات عيناها وخانت قلوبهن العقول
وإذا خامر الهوى قلب صعباً فعليه لكل عين دليل

ففي البيت الأول جاء الردف واوا، وفي البيت الثاني جاء ياء .

لماذا يجوز التناوب بين الواو والياء في الردف، ولا تجوز الألف معهما ؟

يرى الأخفش أن الواو والياء أختان، تقلب كل واحدة منهما إلى صاحبتها، وتحذفان في الوقف في القوافي، وفي رؤوس الآي. والألف لا يفعل ذلك بها. وتكون الألف بدلاً من التنوين في: رأيت زيداً، وأشباهه إذا وقفت. ولا تكون الياء والواو بدلاً من التنوين إلا في لغة رديئة. ولأن الألف لا يتغير ما قبلها أبداً، ولا يكون إلا فتحاً. وما قبل الياء والواو يتغير، فتقول: القول وال قيل والبيع، والألف حالها واحد أبداً وحال ما قبلها. فلذلك فارقتهما. كما أن الياء والواو تدغم كل واحدة منهما في صاحبتها، نحو مقضي ومرمي.⁽¹⁾

وقال ابن جني أصل الردف للألف، لأن الغرض فيه إنما هو المدّ وليس في الأحرف الثلاثة ما يساوي الألف في المدّ، لأن الألف لا تفارق المدّ، والياء والواو قد يفارقانه، فإذا كان الردف ألفاً فهو الأصل، وإذا كان ياء مكسوراً ما قبلها أو واواً مضموماً ما قبلها فهو الفرع الأقرب إليه، لأن الألف لا تكون إلا ساكنة مفتوحاً ما قبلها.⁽²⁾

ولا تُعد الواو أو الياء ردفاً إذا كانتا مدغمتين، نحو دواً وجواً، وذلك أنهما لما أدغمتا ذهب منهما المدّ، فأشبهتا غيرهما من الحروف.⁽³⁾

(1) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 15، 21

(2) لسان العرب: ردف

(3) انظر: العمدة ج 1، ص 160

2- الرَّسُّ

الرَّسِّيسُ الشيءُ الثابت الذي قد لزم مكانه، والرَّسُّ العلامة، وأرْسَسْتُ الشيءَ جعلت له علامة.⁽¹⁾ وفي العروض الرس حركة ما قبل ألف التأسيس، كقول الشاعر:

لَعَمْرُكَ مَا تَذَرِي الطَّوَارِقُ بِالْحَصَى وَلَا زَاجِرَاتُ الطَّيْرِ مَا اللَّهُ صَانِعُ

فالفتحة الملائسة للصاد هي حركة الرس .

ويعلل ابن جني سبب التسمية بأن الحركة متقدمة على الألف وهي أول لوازم القافية ومبتدأها فسميت رسًّا.⁽²⁾ فالعلاقة الدلالية بين المعنى اللفوي والعروضي هي لزوم الموضع وثباته وبدايته، فكما يلزم الشيء مكانه ولا يتغير، كذلك تلزم الفتحة مكانها قبل ألف التأسيس.

وقد أنكر الجرمي والأخفش وأصحابهما على الخليل تسمية الرس، وقالوا: لا معنى لذكر هذه الفتحة؛ لأن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحاً، أما الأسماء الأخرى لحركات القافية الأخرى فلها ما يبرر تسميتها، كتسمية الحركة قبل الرفع بالحدو؛ لأن الحدو قد يتغير فيكون مرة فتحة قبل ألف ومرة كسرة قبل ياء ومرة ضمة قبل واو.⁽³⁾

ويبرر ابن جني تسمية الحركة التي تسبق ألف التأسيس بالرس مؤكدا صحة اعتبار هذه الفتحة وتسميتها بأن حركة الرس تختلف عن

(1) لسان العرب: رس

(2) لسان العرب: رس

(3) العمدة، ج 1، ص 164

سائر الفتحات التي لا ألف بعدها ، نحو: قول ويبيع وكعب ونحو ذلك ، لهذا خصت باسم لما ذكرنا ، ولأنها على كل حال لازمة في جميع القصيدة .⁽¹⁾

3- الرَّمْل

ليس المقصود بحر الرمل المعروف ، وإنما هو كل شعر مهزول ، ليس بمؤلف البناء . ولا يحدّون في ذلك شيئاً . وهو عند العرب عيبٌ ، كما أورده الأخفش.⁽²⁾ وهو الشعر الذي يتصف باضطراب البناء والنقصان عن الأصل . وقد تكون التسمية مأخوذة من أرمل القوم نفد زادهم وأرملوه أنفدوه⁽³⁾ ، فحال الشعر المهزول المضرب كحال القوم الذين ينقد زادهم .

4- الرُّوْي

الرَّوَاء هو الحَبْلُ الذي يُقَرَّن به البعيران ، أو هو الذي يُرَوَّى به على البعير ، أي يُشدّ به المتاع عليه .⁽⁴⁾ ويجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشعر إذا حفظته من أصحابه . فيكون فعيلاً (روي) بمعنى مفعول (مروي) . ومن هذا قول الشاعر :
رَوَى فِي عَمْرٍو مَا رَوَاهُ بِجَهْلِهِ سَأْتُرْكُ عَمْرًا لَا يَقُولُ وَلَا يَرَوَى⁽⁵⁾
وقيل سُمي رويّاً لأن به عِصمة الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عُصباً ، ولم يتصل شعراً واحداً.⁽⁶⁾

(1) لسان العرب: رسم

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي . ص 67

(3) لسان العرب: رمل

(4) لسان العرب: روي

(5) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي . ص 5

(6) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة . ص 243

وفي الاصطلاح العروضي الرَّوْيُ الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويلزم كل بيت منها في موضع واحد نحو قول الشاعر:

إذا قلَّ مال المرء قلَّ صديقه وأومت إليه بالعيوب الأصابعُ

العين حرف الرَّوْيِ، وهو لازم في كل بيت.

مواضع حرف الروي

يأتي حرف الروي في ثلاثة مواضع:

- 1- آخر حرف في البيت، كقول أبي فراس لحمداني:
- أبنيــــيتي لا تجزعيــــ كل الأنعام إلى ذهاب

فالباء هي الروي.

- 2- قبل الحرف الأخير، كقول أحمد شوقي:
- صح لي في العمر منه موعد ثم ما صدقت حتى أخلفا

فالفاء هي الروي.

- 3- قبل الحرف الأخير بحرف، كقول لبيد:
- عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

فالميم هي الروي.

الحروف التي لا تقع رويًا:

جميع حروف المعجم تكون رويًا إلا الحروف الآتية:

- 1 - الواو والياء والألف اللواتي يكنن للاطلاق، نحو قول الشاعر:
- أقلبي اللوم عاذلا والعتابا وقولي إن أصبت لقد أصابا

فالألف في (أصابا) ليست رويًا، لأنها للإطلاق الصوتي، أي هي الصوت
الناجم عن فتحة الباء. أما إذا كانت الياء والواو والألف من الأصل، نحو ياء يرمي
ويقضي، وواو يغزو ويدعو. وألف قضى ورمى. والزوائد اللاتي بنين مع الكلمة نحو
ألف بشرى ومعزى، فكل هؤلاء يجعلن حروفاً للروي. ⁽¹⁾ ففي قول الشاعر:

عَرَضَ البحرُ وهو ماءٌ أجاجُ وقليلُ المياهِ تلقاهُ حُلُواً

جاءت الواو أصلية فهي روي.

ومثال الياء الأصلية التي تقع رويًا قول الشاعر:

عداتي لهم فضلٌ عليٌّ ومنَّةٌ فلا أبعد الرحمنُ عني الأعاديَا

وأما الياء التي قبلها كسرةً، والواو التي قبلها ضمةً، نحو ياء اضربي
واذهبي، وواو اذهبوا واخرجوا، فيكونان وصلًا لأنهما على ما قبلهما، فأشبهتا
حروف المد اللاتي يلحقن بالقوافي، وليس لهنَّ أصولٌ في الكلام. ⁽²⁾

2- ألف التثنية، كقول الشاعر:

لا أقول اسكنا في هذه الدَا ر غرورًا ولا أقول استعدا

3- واو الجماعة، كقول الشاعر:

وليت للناس حظًا من وجوههم تبينُ أخلاقهم فيه إذا اجتمعوا

4- ياء المتكلم (ياء الإضافة)، كقول الشاعر:

أقول وقد ناحت بقرب حمامة أيا جارتا لو تشعرين بحالي

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 69

(2) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 72

وأما ياء النسبة فإذا خففت في الشعر وأسكنت فإن أكثرهم يجعلها رويًا،

قال الشاعر :

إني لمن ينكرني ابن اليتربي
قتلتُ علباءً وهندَ الجملي
وابناً لصوحانَ على دين علي⁽¹⁾

5- ياء المخاطبة، كقول الشاعر:

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالى أقاسمك الهموم تعالى

6- هاء السكت، كقول الشاعر:

لأبكين لفقدان الشباب وقد نادى المشيبُ عن الدنيا برحلتيه

7- الهاء التي أصلها تاء تأنيث، كقول الشاعر:

إنما الدنيا هباتٌ وعوارٍ مُستردة

8- الهاء إذا كانت ساكنة وكان ما قبلها متحركاً، كقول الشاعر:

أرض من الله يوماً ما أتاك به من يرض يوماً يعيشه نفعه

وإن كان ما قبلها ساكناً فهي روي كقوله:

أيها القلبُ لا تدع ذكركَ الم وت وأيقن بما يتوبك منه
إن في الموتِ عبرةً واتعاضاً فازجر القلبَ عن هواك ودعه

فجعل الهاء رويًا لا وصلًا، وأتى قبلها تارة بنون وتارة بعين.⁽²⁾

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 72، 74

(2) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. ص 5

8- النون التي تتوب عن التتوين في الشعر، كقول الشاعر:

أقلّي اللوم عاذل والعتابا وقولي إن أصبتُ لقد أصابنُ

الزاي

1- الزجل

الزُّجْلُ في اللغة: اللَّعِبُ والجلبة ورفع الصوت وخُص به التطريب. والزُّجْلُ رفع الصوت الطَّرب. وفي حديث الملائكة لهم زَجْلٌ بالتسبيح أي صوت رفيع عالٍ وسحاب ذو زَجْلٍ أي ذو رَعْدٍ. وغيث زَجْلٌ لرعده صوت. وثبت زَجْلٌ صَوَّتت فيه الريح.⁽¹⁾ وإنما سمي هذا الفن زجلاً لأنه لا يلتذ به وتفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به ويصوت.⁽²⁾ وربط ابن خلدون بين الموشح والزجل بقوله: لما شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسلاسته وتتميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظّموا في طريقته بلغتهم الحضريّة من غير أن يلتزموا فيها إعراباً. واستحدثوا فنّاً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة.⁽³⁾ وأول ما نظّموا الأزجال جعلوها قصائد وأبياتاً محررة في بحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض لا يفايره بغير اللحن واللفظ العامي، وسموها القصائد الزجلية، فمن ذلك للشيخ أبي عبد الله مدغليس قصيدة في بحر الرمل عدتها ثلاثون بيتاً مطلعها:

(1) لسان العرب: زجل

(2) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة "بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القرشي. تصدير: عبد

العزير الأهواني. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 128

(3) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. تحقيق: حامد أحمد طاهر. دار الفجر للتراث، القاهرة، ط 1، 2004، ص 768

الهوى حملني ما لا يحتمل ترد الحق ليس لمن يهوى عقل
ليس نفع في مثلها ما دمت حيَّ إن حماني من ذا تأخير الأجل

وهذه القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة، وتضعيف لزومات القوافي، وترتيب الأغصان بعد المطالع، والخرجات بعد الأغصان إلى أن صار فناً لهم بمفردهم.

واختلفوا فيمن اخترع الزجل، فقيل: إن مخترعه ابن غزلة، استخرجه من الموشح لأن الموشح مطالع وأغصان وخرجات، وكذلك الزجل والفرق بينهما الإعراب في الموشح واللحن في الزجل وقيل: بل مخلف بن راشد، وكان هو إمام الزجل قبل ابن قزمان.

وكان ينظم الزجل بالقوي من الكلام، فلما ظهر أبو بكر بن قزمان ونظم السهل الرقيق مال الناس إليه وصار هو الإمام بعده، وكتب إليه ينكت عليه في استعمال يابس الكلام القوي:

زجلك يا ابن راشد قوي متين

وإن كان هو بالقوة فالحمليين

يريد: إن كان النظم بالقوة فالحمالون أولى به من أهل الأدب.

وقيل: بل مخترعه مدغليس وهذا الاسم مركب من كلمتين أصله مضغ اللبس واللبس جمع ليسة وهي ليقة الدواة، وذلك لأنه كان صغيراً بالمكتب يمشغ ليقته، والمصريون يبدلون الضاد دالاً فانطلق عليه هذا الاسم وعرف به وكنيته في ديوانه أبو عبد الله بن الحاج، عُرف بمدغليس والصحيح أنه ليس بمخترعه، لأنه عارض ابن قزمان، وهذا دليل على أنه معاصره أو متأخر عنه.

ومن السهل الرقيق لابن قزمان قوله في مطلع زجل:

ثلاث أشيا في البساتين لم تجد في كل موضع

النسيم والخضرة والطير شمم واتنزه واسمع

ويسجل ابن خلدون الريادة في الزجل لابن قزمان؛ لأنه أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسبكت معانيها واشتهرت رشاقتها إلّا في زمانه.⁽¹⁾

ولما دخل الزجل الديار المصرية ونظمه المصريون حلّوا موارده بعذوبة ألفاظهم ورشاقتها، وزادوا محاسنه بالزوائد المصرية، ثم تفكه بعد ذلك من أهل الشام بثمرات المعاني الشهية، وحلوه بشعار التورية والنكت الأدبية، كقول الحاج علي بن مقاتل في بيت:

دي الذي وصالو عمري نرتجي ما ندري في عشقو لمن نلتجي
وعد يوم الاثنين لعندي يجي راح اثنين في اثنين وما ريت أحد⁽²⁾

وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالأوزان واللوزم، فلقبوا ما تضمن الخمري والزهري زجلاً، وما تضمن الهزل والخلاعة بليقاً. وما تضمن الهجاء والتلب قرقياً. وما تضمن المواعظ والحكمة مكفراً، وهو مشتق من تكفير الذنوب، وأطلقوا على كل ما أعرب بعض ألفاظه من هذه الأربعة لقب المزنم.⁽³⁾ وذهب بعضهم إلى أن الزجل خمسة أنواع، وأطلق تسميات جديدة على أنواعه، فَمَا تضمن الفزل والزهر والخمر وحكاية الحال يختص بالزجل، وَمَا تضمن الهزل والخلاعة يُقال له بليق، وَمَا تضمن الهجو والنكت يُقال له الحماق، وَمَا بعض ألفاظه معربة وبَعْضُهَا ملحونة فاسمه مزيلج، وَمَا تضمن الحكم والمواعظ فاسمه المُكفّر بكسر الفاء المُشدّدة.⁽⁴⁾

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. ص 768

(2) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القريشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 100 وما بعدها

(3) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. ص 128

(4) المحي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. ج 1، ص 109

وشرط أبيات الزجل أن تكون أربعة، والدخول على المطلع مقام بيت آخر، وهذا شرطهم في البدية، فإن زاد على ذلك كان مقبولاً وإن نظم أقل من أربعة أبيات كان ناقصاً. وأما الدخول على المطالع فهو التضمين بعينه، ولكن تسميه الزجالة دخولاً⁽¹⁾.

من أنواع الزجل⁽²⁾

1- العتابا

اختلفت الآراء حول أصل العتابا فمنهم ذهب إلى: " أن أول من نظم العتابا هي القبائل العربية التي عاشت في العراق ومن ثم انتقلت إلى بلاد الشام، وبعضهم يرى أن العتابا نشأت في أواخر العصر العباسي عندما بدأت اللغات العامية بالانتشار. ورواية تفيد: أن فتاة اسمها عتاب تعلق بها شاعر وبدأ يغني لها مبتدئاً بكلمة عتابا، ورواية أخرى من منطقة الشاغور في صدد تقول أن أميراً تزوج من فتاة جميلة، ثم اختطفت بوساطة جماعة معنية لكنه اعتقد أنها هربت وهو غائب للصيد فأخذ يعاتبها في الشعر⁽³⁾ ويرى بعضهم أن فلاحاً كان يقيم في جبل الأكراد، وكانت له امرأة جميلة اسمها "عتاب"، رآها إقطاعي المنطقة، فأحبها وانتزعها من زوجها غصباً، ولم يستطع زوجها استردادها أو حتى كتم غيظه أو نسيانها، فهجر قريته منتقلاً من مكان إلى آخر حتى استقر به المطاف في "عكار" شمال لبنان⁽⁴⁾.

2- الميجنا

يقال إن التسمية (من المجون) وهو الطرب والتغني، ويقال أن أصل الكلمة من (ياما جنى) أي يا ما ظلم، ومنهم من يقول أن أصل الكلمة جاء من اسم ابنة

(1) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. ص 128

(2) انظر: صبيحات، عائدة: الإيقاع في الزجل الشعبي. بحث متطلب التخرج (البكالوريوس). إشراف: د. عمر

عتيق. جامعة القدس المفتوحة، فلسطين. 2010

(3) حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، مؤسسة البیادر، فلسطين، 1988، ص 19.

(4) القارئ، أمين: روائع الزجل، مطبعة طرابلس، لبنان، 1998م، ص 21.

الأمير اسمها (مِيجَنَّا) متحولة من الاسم (مُرجانة)، ولكن لا يمكن الجزم بحقيقة نشأة كلمة ميجنا⁽¹⁾.

تعد الميجنا توأم العتابا، فلا تذكر إحداهما في الغناء أو غيره إلا وتذكر الأخرى، حيث يقولون "حلو العتابا بس بدها ميجنا"⁽²⁾. وتتكون الميجنا من أربعة أشطر، تلتزم الثلاثة الأولى منها بالقافية نفسها، أما الرابعة فتنتهي بنون وألف. مثال:

كَنُو جَمَلُكُمْ فوق مريعنا (بَرَكَ) وتَجَرَّت لعيون من حولو (وبرك)
يا نور عيني حين ما إني (براك) ابتجلي من خاطري همومي أنا⁽³⁾

3- المعنى

يصاغ بيت المعنى من أربعة أشطر تشترك الأشطر، الأول والثاني والرابع بالقافية نفسها، وقافية الشطر الثالث تكون مختلفة ومثال ذلك:

حتى الشعر تضمن مقامه ويضمنك تاجر ذهب خليك لا تفشّه بتك
وخليك تسع شهور حامل تا تجيب بيت الشعر غير شكل عن طق الحنك⁽⁴⁾

والزجل المعنى أنواع وهي المعنى العادي، والقصيد والموشح والمجنّس والخماسي المطوّر، والنوع الطويل الزجلي.

1. فالمعنى العادي (القصير) يتكون من أربعة أشطر الأول والثاني والرابع على القافية نفسها أما الشطر الثالث فله قافية خاصة به.

شو الفايذة من رجل عاملك صديق رايح وجاي وفاتح بقلبك طريق
لَجُلِ المأرب والمصالح صحبته ويتخلّى عنك يوم ما توقع بضيق⁽⁵⁾

(1) القارئ، أمين: روائع الزجل، ص55.

(2) القارئ، أمين: روائع الزجل، ص56.

(3) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله - فلسطين، ج1، 2007م، ص201.

(4) فخر الدين، يوسف: وادي النحل، مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية، 1997م، ص53.

(5) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص236.

2. المعنى الطويل وهو (المعنى القصيد)، فالشاعر الحرية في اختيار الأبيات، فلا يخضع لعدد معين بل يستمر حتى اكتمال المعنى وهذا النوع من المعنى له شكلين:

الشكل الأول: هو عبارة عن أبيات عدة يستقل فيها صدر البيت الأول بقافية خاصة، وبقية صدور الأبيات تكون على قافية واحدة، أما الأعجاز، فتأتي جميعها على قافية واحدة، وغالباً يكون في القصيدة (خرجة) وهي الشطر الذي يسبق القافية.

الشكل الثاني: ينظم هذا النوع من الأبيات، بقافيتين، تكون قافية الصدور موحدة وقافية الإعجاز موحدة أيضاً. ومثاله:

ي الله ع ظهر الخيل شدوا واركبوا	ع ساحة علي نبدا ع أهل المرحلة
كل من سمعنا بالغناء إمنعجوا	قلوبنا للغنا عم بفلوا غلي
يا مية صحة للي منكم برغبوا	كاس الشعر بالذوق للشارب حلي
واللي عدانا بالميدان بنغلبوا	نحنأ أهالي النعم خيل بنعتلي
إن كنت ظامي ما رواني بشربوا ⁽¹⁾ .	بحر المحيط وموجو أن تحول زجل

4. القرادي

يتكون مطلع القرادي من أربعة أشطر متساوية في الوزن يلتزم فيها الشطر الأول والثاني والرابع قافية واحدة، أما الشطر الثالث فيكون حر القافية وهذا أشهر أنواع القرادي شيوعاً.

تتميز القرادي بالسهولة في الأداء والنظم، وذلك بسبب قلة قوافيه وقصر أشطره، يسمي الزجالون الشطر الثالث والرابع (اللازمة) أو الردة لأنها ترداد بعد كل بيت. ومثاله:

لو مهمما تصلي وتصوم	وتسجد للحسي القيوم
بتظلك نأقص إيمان	وجارك محتاج ومحروم ⁽²⁾

(1) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني. ص 264.

(2) أبو فرحة، محمد: حصاد السنين، ص 49.

في البيت السابق يردد الجمهور:

بتظَّلَكَ نـاقص إيمان وجـارك محتاج ومحـروم

تنظم القرادي من حيث القوافي بطريقتين:

- الأولى: يشترك الشطر الأول والثاني والرابع فيها القافية نفسها كما في البيت السابق.

- أما الطريقة الثانية: فيكون لشطري الصدر قافية واحدة وشطري العجز قافية أخرى.

كل أرض وفي إلهـا حدود ردوا عَ قُـولي رُدوا
ويُسـعُودُ إن يبقـى مـوجود كل شاعر يلزم حدو⁽¹⁾

وللقرادي نوعان:

- القرادي القصير (العادي) وهو كما ذكر سابقاً فيه الشطر الأول، والثاني، والرابع على القافية نفسها، والشطر الرابع على قافية مستقلة كما أسلفنا في المثال السابق.

- أما النوع الثاني فهو القرادي الطويل: حيث يتكون من ثمانية أشطر مثل:

خطَّ حـجارك على أسـاس ابـني وعـلي العـليـة
ما بتقدر تحكـم عـالـئـاس إلا بالإنـسانـية
البيت:

إذا أردت الـتـعمير خطَّ حـجارك عَ أسـاس
الـفـنـي لو عـاب كـثير تـسـتر على عـيـوبـه النـاس
أما غـلـطـة الفـقـير إلهـا حـنا حـن وجـراس
ويـن راحـو أهـل التـدير وصـلـت المـيـة مـيـة⁽²⁾

(1) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، ص 141.

(2) يعاقبة، نجيب: فرسان الزجل والحداثة الفلسطينية (الشويكاني)، ص 226.

نلاحظ أن الشطر الأول والثالث والخامس والسابع لها القافية نفسها في حين الشطر الثاني والرابع والسادس تلتزم قافية أخرى، وتأتي قافية الشطر الأخير في البيت، كقافية الشطر الأخير من المطلع ويمكن أن نجد من القرّادي الطويل أنواع أخرى أشهرها القرّادي القلاب حيث يعتمد على قلب الأشطر كنوع من إبراز المقدرة الشعرية.

5- القصيد:

هناك علاقة وثيقة بين القصيد الفصيح والقصيد العامي، ودليل ذلك أننا لا نطلق على لون من ألوان الشعر الشعبي كلمة (قصيد)، إلا إذا كان له بحر المشتق من الفصيح، وكان لكل بيت من بيوت القصيدة صدر وعجز، ناهيك عن التشابه الكبير في الالتزام بالقوافي⁽¹⁾.

ومن أنواع القصيد:

1- قصيد الوافر فهو ينظم على بحر الوافر من بحور الشعر الفصيح لذلك سمي بهذا الاسم، وهو الوزن نفسه الذي تنظم عليه العتابا. ويجوز استعمال ما يسمى (بالخرجة) في القصيد كما في المعنى وهي قافية الشطر قبل الأخير.

مثال:

طيور الزجل لما أنطقوني	ومن صمت الليالي أطلقوني
قلولي: طير بجناح الأمان	وطرت قدامهن تا يلحقوني
وحسيني صار يبعث من حناني	أغاني بهوى بلادي علقوني
أغاني في الجليل أغنت دواني	ولما بقريتي غنيت صاروا
ع كل قرية بيوتي يسبقوني ⁽²⁾	

(1) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص 27.

(2) الأسدي، سعود، أغاني من الجليل، ص 57.

2- قصيد الشروقي:

يُنظم الشروقي على البحر البسيط من بحور الشعر الفصيح. أما من بحور الشعر الشعبي فإن كل نوع من الأنواع له وزنه الخاص به، فمنه ما ينظم على البحر (المتوازي) ⁽¹⁾، ومنه ما ينظم على بحر (الوفائي) ⁽²⁾.

إذا جاء الشروقي على البحر المتوازي فإنه يتكون من أربعة عشر مقطعاً لفظياً كالتالي:

في متوازي الهوى نجم المتيم هوى ومستتي يمكن حبيبي يبجي بشوق وهوى ⁽³⁾

في متوازي الهوى نجم المتيم هوى

في	م	ت	وا	زل	هـ	وى	نَج	مِل	م	تِي	يَم	هـ	وى
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

مستعلن - فاعلن - مستعلن - فاعلن

أما إذا جاء الشروقي على البحر الوفاي فيأتي ثلاثة عشر مقطعاً كالتالي:

والليل مرخي سدوله والنجم نعلان
سهران وحدي أناجي طيفك الساري
مناجاة أرواح وحد بينها الباري
محروم طيب الكرى والنجم سمّاري
مجروح جرح الهوى تتابني الأحزان
أرقب رجوعك لنا في مدمع جاري ⁽⁴⁾

والليل مرخي سدوله والنجم نعلان

ول	لي	ل	مز	خي	س	دو	لو	ون	ن	جم	نغ	سان
----	----	---	----	----	---	----	----	----	---	----	----	-----

(1) المرجع نفسه ص 31.

(2) المرجع نفسه، ص 31.

(3) الأسدي، سعود: اغاني من الجليل، ص 31.

(4) أبو فرحة، محمد: حصاد السنين، ص 11.

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
----	----	----	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

مستفعلن - فاعلن - مستفعلن - فاعل

6- الحداء:

يأتي الحداء على أنواع:-

1- الحداء العادي: يتكون البيت الواحد من الحداء العادي من شطرين مختلفين القافية، يلتزم الشاعر بقافية العجز في كل مرة بينما تكون قافية الصدر حرة ويردد الجمهور عبارة (يا حلالي يا مالي) بعد كل بيت.

مثال:

أول م نبيدي بالحدي منوحـد الحـي القهار⁽¹⁾

ويردد الجمهور بإيقاع بطيء عبارة (يا حلالي يا مالي) مرتين أو عبارة (يا صلاة ع النبي). مرتين ثم يكمل:

من بعد هذا والسدي صلوا على طه المختار⁽²⁾

ينظم الحداء العادي على البحر (المتفاوت) من البحور العامية والذي يحوي ثمانية مقاطع صوتية في كل شطر، ويقابله من بحور الفصح (مجزوء الرجز) من بعد هذا والذي

مَنْ	بَعْ	دِ	ها	ذا	ول	لَ	ذي
1	2	3	4	5	6	7	8

مستفعلن - مستفعلن

وكلمة يا حلالي يا مالي حَوّت كل ما تعنيه من المال العام وهي صرخة إنسان نهب حلاله (ماشيته) وسطا على ماله ولم يبق له شيء فخرج ينادي

(1) يعاقبة، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص 16.

(2) المرجع السابق، ص 17.

ويصرخ ويولول ويضرب كفا بكف: يا حلالي يا مالي، ثم أخذ يشرق ويفرب ويطوف بالأحياء لعله يعثر على حلاله وبعض ماله، وفي وسط الضياع والغربة والتشرد خلال العصور صارت هذه الكلمة لازمة لقوم حزنوا طويلاً، ولما جاءوا ليفرحوا بعد حزنهم راحوا يضربون على نفمة أحزانهم بهذه الكلمة ومثيالاتها مما يفهمه العرب⁽¹⁾.

2. حداء المربع: سمي بهذا الاسم لأن البيت منه يتكون من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى منه متحدة القافية والرابع مغاير، ويردد الجمهور (يا حلالي يا مالي) كما ذكرنا.

مثال:

غنيلي عا المرّيع خلّي ال مش سامع يسمع
كلماتك مثل النعنع وأحلى من فلّ وريحان⁽²⁾

يا حلالي يا مالي

يُنظم الحداء المربع على بحر المزدوج من بحور الشعر العامي وله سبعة مقاطع

صوتية وهي:

غنيلي عا المرّيع

غَنَ	نِ	لِ	عَا	لِمَ	رَبَّ	بَعَّ
------	----	----	-----	------	-------	-------

يتميز الحداء المربع بسهولة الأداء والنظم وبإيقاعه الجميل الراقص.

3. الحداء المثلث: سمي الحداء المثلث بهذا الاسم لأن البيت يحوي ثمانية أشطر، والحداء المثلث شديد الشبه بالحداء المربع.

مثال المثلث:

روّي الروح بصافي الفن واقطف باقة من الأزهار

(1) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، ص 38.

(2) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحدايق الفلسطينية، ص 18.

واملا كاسك من هالـدن وأبعد عن خمـر الخـمار
وكلمـا صـوتـي بـسمـعك رن نـاي ودريـكة ومزـمار
الـقـلب القـاسـي رـق وحن وافـراحـو مـا يـخـفـيها

يا حلالـي يا ملالـي⁽¹⁾

ويأتي الحداء المثنى على أنواع أيضاً:

1. الحداء المثنى العادي، وما سبق هو مثال عليه.
2. الحداء المثنى المجزوم "سمي المثنى المجزوم بهذا الاسم لأن حروف قوافيه مجزومه وساكنه"⁽²⁾.

مثال:

مشيت بدرب الأرض الخصب زرعت الحب أعطاني غلال
بحر اللجب ثقل قلب موجه الصعب كله هوال
قلبي حب صفاء القلب حي الركب يمين شمال
عندي صحب بشرق وغرب هبوا هب كما النيران⁽³⁾

3. الحداء المثنى المقلوب: وهو شبيه ببيت القرادي القلاب حيث قلب فيه أشطر الأعجاز باستثناء شطر الخاتمة.

مثال:

إللي بقري ويكتب خط خط المعنى خلف سطور
خلف سطور المعنى خط خلّى الشط ونزل بحور
نزل بحور وخلّ الشط سباب السبط وصاد صقور

(1) الأسدي، سعود: اغاني من الجليل، ص 40.

(2) حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، ص 112.

(3) المرجع السابق، ص 17.

صاد صقور وساب البط ويضبط ضبط الأمور⁽¹⁾
4. الحداء المثنى المقسوم: سمي مقسوماً لأن شاعرين شعبيين يقتسمان بناءه .
مثال:

يقول الحادي الأول:

شـوِة ع مـثـمـن مـقـسـوم إتـبـعـني يـا حـادـيـنا
فيكمل الحادي الثاني:

حـي العـازم والمـعـزوم وـاحـد مـنـهـم مـا انـسـينا⁽²⁾
وقد يبدأ الحادي الأول بيتين من المقسوم:-

عَ المـقـسـوم اتـبـعـني وجـيـب وجـلـي الحـضـار شـوِة
وـيـا شـاعـرنا يـا هـيـب يـا راعـي الأولـية
فيكمل الحادي الثاني:

أهل النخوة وأهل الطيب مجـمـوعـين حـوالـية
نـادي بـعيد ونـادي قـريب إنـتـو الكـل بعـيـة⁽³⁾

2- الزحاف

نقول: زحف فلان من مكانه ، أي انتقل ، أو غير مكانه ، والزحاف في العروض تغيير يطرأ على مقاطع التفعيلة في حشو البيت ، والحشو يعني تفعيلات البيت باستثناء آخر تفعيلة في الشطر الأول ، وآخر تفعيلة في الشطر الثاني.

(1) المرجع السابق، ص 17.

(2) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 21 - 22.

ويطلق العروضيون على التغيرات التي تصيب التقاعيل في حشو البيت مصطلح الزحاف، ولعل التسمية مستمدة من مشية النوق حينما تزحف، فالزُحُوفُ من النوق هي التي تُجَرُّ رجليها إذا مشت⁽¹⁾، ويمكن إبراز التوافق بين المصطلح العروضي والمعنى اللغوي من خلال دلالة القرب؛ فحينما يقع زحاف في التفعيلة فإن الأسباب (السبب مقطع من حرفين) تزحف أي تقترب من الأوتاد (الوتد ثلاثة أحرف)، نحو زحاف الخبن في تفعيلة فاعلن (فعلن)، ففي التفعيلة الأصلية يقع مقطع طويل قبل الوتد (فاعلن -) (ب -) وبوساطة الزحاف يصبح المقطع قصيرا (فعلن -) (ب -)، والمقطع القصير أقرب من المقطع الطويل إلى الوتد، والمقصود بالقرب هنا قصر زمن النطق، وهكذا في زحف الناقة، فالتقارب بين رجلي الناقة يتحقق بالزحف، إذ إن الزُحُف هو المَشْيُ قَلِيلًا قَلِيلًا⁽²⁾، أما التباعد بين رجليها فلا يكون بالزحف. وقيل سمي هذا التغير زحافا، وزحفاً، لما يحدث به في الكلمة من الإسراع بالنطق بحروفها لما نقص منها، وهو مأخوذ من قولهم زحف إلى الحرب وغيرها إذا أسرع النهوض إليها.⁽³⁾

وفيما يلي جدول يبين أبرز الزحافات والعلل التي تصيب التفعيلات، ويحدد البحر العروضي وموضع الزحاف في البيت لكل تفعيلة، ويذكر المصطلح العروضي للزحاف أو العلة.

التفعيلة الرئيسية	البحر	الموقع	الزحافات والعلل	نوع الزحافات والعلل
1- فعولن	الطويل	الحشو	فعولٌ	القبض
	المتقارب	الحشو	فعولٌ	القبض
		العروض	فعو	الحذف

1) لسان العرب: زحف

2) لسان العرب: زحف

3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 78

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

البتر النحس الحذف	فع فاعل فعو	الضرب		
_____	تأتي تامة	العروض	الوافر	
_____	تأتي تامة	الضرب		
القبض	مفاعيلن (شاذة)	الحشو	الطويل	2- مفاعيلن
القبض الحذف	مفاعيلن مفاعي (في التصريع)	العروض		
القبض الحذف	مفاعيلن مفاعي	الضرب		
الكف	مفاعيلن	الحشو	الهزج	
الكف	مفاعيلن	العروض		
_____	تأتي تامة	الضرب		
الكف القبض	مفاعيلن مفاعيلن	الحشو	المضارع	
العصب	مفاعيلن	الحشو	الوافر	3- مفاعيلن
القطف وهو علة لازمة للعروض والضرب	فعولن (مفاعل)	العروض والضرب		
الخبين	فعلن	الحشو	البسيط / التام	4- فاعلن
الخبين	فعلن	العروض		
الخبين القطع	فعلن فاعل	الضرب		
	فاعلان (في التصريع) فاعل (في التصريع)	العروض	السريع	
	فاعلان (في التصريع) فاعل (في التصريع)	الضرب		
الخبين	فعلن	الحشو	المتدارك	
الخبين	فعلن فاعل	العروض		
الخبين	فعلن فاعل	الضرب		

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

الخبن	فعلن	الحشو	المديد	
الخبن	فعلاتن	الحشو	الرم	5- فاعلاتن
الحذف	فاعلا	العروض		
خبن وحذف	فعلا			
الحذف	فاعلا	الضرب		
القصر	فاعلان			
الخبن	فعلاتن	الحشو		
_____	تامة	العروض		
التسبيغ	فاعلاتان	الضرب	الرم	
الحذف	فاعلا		المجزوء	
الخبن	فعلاتن	الحشو	المديد	6- متفاعلن
الحذف	فاعلا	العروض		
خبن وحذف	فعلا			
القصر	فاعلات	الضرب		
الحذف	فاعلا			
البت	فاعل			
- - - - -	فاع لاتن	العروض	المضارع	
-				
- - - - -	فاع لاتن	الضرب		
-				
الخبن	فعلاتن	الحشو	الخفيف	6- متفاعلن
الخبن	فعلاتن	العروض		
الحذف	فاعلا			
الخبن	فعلاتن	الضرب		
الحذف	فاعلا			
خبن	فعلا			
تشعيث	فالاتن			
الإضمار	متفاعلن	الحشو	الكامل	
الحذف	مُتفا	العروض		
الإضمار والحذف	مُتفا			
القطع	متفاعل	الضرب		مجزوء الكامل
الحذف	مُتفا			
الإضمار والحذف	مُتفا			
الإضمار	متفاعلن	الحشو		
_____	تامة	العروض		

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

		الضرب	متفاعلان متفاعلاتن متفاعل	التذيل الترفيل القطع
7- مستعلن	البسيط التام	الحشو	متعلن مستعلن	الخبين الطي
	مجزوء البسيط	الحشو	متعلن مستعلن	الخبين الطي
		العروض	تامة	_____
		الضرب	مستعلن مستعلان	الخبين التذيل
	مخلع بسيط	الحشو	متعلن مستعلن	الخبين الطي
		العروض	فعولن (متعلن)	خبين وقطع
		الضرب	فعولن (متعلن)	خبين وقطع
	الخفيف التام	الحشو	متعلن	الخبين
مجزوء الخفيف		العروض	متعلن	الخبين
		الضرب	متعلن متعلن	القصر الخبين
السريع	الرجز التام	الحشو	متعلن مستعلن	الخبين الطي
		الحشو	متعلن مستعلن متعلن (قليل)	الخبين الطي الخبيل
		العروض	متعلن مستعلن متعلن (قليل) متفعل (في) التصريع	الخبين الطي
		الضرب	متعلن مستعلن متعلن متفعل مستفعل	

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

مايجري على الرجز التام يجري على المجزوء		الحشو العروض الضرب	مجزوء الرجز	
ما يجري على الرجز التام يجري على المشطور		الحشو العروض (الضرب هو العروض)	مشطور الرجز	
ما يجري على الرجز التام يجري على المنهوك		الحشو العروض (الضرب هو العروض)	منهوك الرجز	
ما يجري على الرجز التام يجري على المزدوج، لكن يجوز في ضربه أن يأتي جميع أنواع التشكيلات الفرعية		الحشو العروض الضرب	الرجز المزدوج	
الخبن	متعلن	الحشو	المنسرح	
الطي	مستعلن	العروض		
الطي	مستعلن	الضرب		
	مستقل			
	مفعلات	الحشو	المنسرح	8- مفعولات

فالحزاف والعلل كلاهما ((عملية تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة، ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة في نفس الوقت))⁽¹⁾ وأحسن الشعر ما تعادل فيه الحزاف ولم يكثر، فيكون الطبع عنه ناييا.⁽²⁾

ولا يدخل الحزاف في شيء من الأوتاد، وإنما يدخل في الأسباب خاصة؛ وإنما يدخل في ثاني الجزء (التفعيلة)، ورابعه، وخامسه، وسابعه؛ فإن أردت أن تعرف موضع الحزاف من الجزء، فانظر إلى الجزء، فإن رأيت التود في أول الجزء،

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - دار الثقافة، القاهرة، 1978. ص 398.

(2) العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. حققه وقدم له: زهير غازي زاهر، وهلال ناجي، ط 1، دار الجليل - بيروت، 1996، ص 198.

فإنما يزحف خامسه وسابعه؛ وإن كان الوتد في آخر الجزء، فإنما يزحف ثانيه ورابعه؛ وإن كان الوتد في وسط الجزء، فإنما يزحف ثانيه وسابعه.⁽¹⁾

والزحاف تارة يكون حسناً وتارة يكون صالحاً، وتارة يكون قبيحاً. فالحسن ما كثر استعماله وتساوى عند ذوي الطبع السليم نقصان النظم به وكماله، كقبض (فعولن) في الطويل. والقبيح ما قل استعماله، وشق على الطباع السليمة احتماله، كالكف في الطويل. والصالح ما توسط بين الحالين ولم يلتحق بأحد النوعين، كالقبض في سباعي الطويل، إلى أنه إذا أكثر منه التحق بقسم القبيح، فينبغي للشاعر أن يستعمل من ذلك ما طاب ذوقه وعذب سوقه، ولا يسامح نفسه فيعتمد الزحاف المستكره إتكالاً على جوازه، فيأتي نظمه ناقص الطلاوة قليل الحلاوة، وإن كان معناه في الغاية التي تستجاب. اللهم إلا أن يستعمل من ذلك ما قل وخف عند الحاجة والاضطرار.⁽²⁾

ويرى ابن رشيق أن من الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، مثال ذلك مفاعيلن في تفعيلة عروض الطويل التام تصير مفاعيلن في جميع أبياته. ويرى الأصمعي أن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلا فقيهه.⁽³⁾ ومنهم من توسع في استحسان الزحاف، ولم يشر إلى مواضع استحسانه، وهو ما يفهم من قول التبريزي: "والزحاف جائز كأصل والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل."⁽⁴⁾

والزحاف منوط بمهارة الشاعر من حيث مواضع استخدامه، وحسن توزيعه، فإذا أحسن الشاعر استخدامه تحقق تنوع الإيقاع، وإذا أفرط فيه خرج عن الغرض الذي وضع له، فالزحاف وإن كان اختياراً وتصرفاً متاحاً للشاعر إلا أنه يقتضي

(1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. ج 6، ص 272

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 86

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة. ج 1، ص 138، 139

(4) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 19

دراية وذوقاً من الشاعر حتى لا يحدث خلا متفراً في إيقاع التفاعيل، وبناءً عليه فإن ((الرخص العروضية سلاح ذو حدين، فهي تسمح للشاعر بالتوفيق بين الوزن والأسلوب الكلامي الذي يجده صالحاً لتعبير عن فكرته، ولكنه إذا أسرف فيها أفضت إلى انطفاء الإيقاع وغموض معالمة)).⁽¹⁾

وأظهر النقاد المحدثون تقبلهم للزحاف والعلل، معولّين على التنوع الإيقاعي الناجم عنهما، على اعتبار أنهما يكسران رتابة الإيقاع الناجم عن التفاعيل التامة.⁽²⁾ ومادام الزحاف اختياراً يلجأ إليه الشاعر ليوفق بين اللغة والإيقاع فلا بد أن يتصف هذا الاختيار بملامح فردية أسلوبية تميّز الشاعر عن غيره في كيفية استخدام الزحاف، وتوزيعه على المساحة الأفقية للبيت وعلى المساحة الرأسية للقصيدة.⁽³⁾

وينجم عن الزحاف والعلل اختلاف في عدد الحركات والسواكن في التفعيلة، إذ يرتبط إيقاع الوزن بالمستوى العددي للحركات والسواكن، فكلما زادت الحركات ارتفعت درجة الإيقاع، وكلما كثرت السواكن انخفضت درجة الإيقاع، "وبالتالي يكون تقطع الوزن أو حيويته قرين زيادة السواكن فكلما زادت السواكن زاد التقطع، والعكس صحيح."⁽⁴⁾ وقد نص الموسيقيون القدماء على العلاقة بين الحركات والسواكن، فالفارابي يقول: "فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس عما ثقل عليها مسموعه، فلذلك يستحسن الزحاف في بعض أجزاء

1) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1984، ص395.

2) انظر: البكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1983، ص172/ وعصفور، جابر: مفهوم الشعر — دراسة في التراث النقدي — ص397-398. وضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، دون تاريخ، ص74.

3) انظر: عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي (شعر الأخطل نموذجاً). دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

4) عصفور، جابر: مفهوم الشعر. ص393.

الأقاويل الموزونة" ⁽¹⁾ وقد حدد حازم القرطاجني النسبة بين الحركات والسواكن التي توفر حيوية في الإيقاع وهي أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه" ⁽²⁾

والزحاف والعلل تصيب تفاعيل الوزن ولا تؤثر على التدرج الزمني الإيقاعي، لأن الفرق بين التفاعيل التي أصابها الزحاف، والتفاعيل الصحيحة لا تدركه الأذن، لأنه من الثابت أن الفرق الذي لا يزيد عن 100/16 من الثانية لا تكاد تدركه الأذن، وإننا نقوم بعمليات تعويض آلياً تتمثل بتطويل حرف صائت ومد النطق في حرف صامت. ⁽³⁾

وتنقسم الزحافات والعلل إلى قسمين:

- أولاً: الزحافات والعلل المفردة، وهي تغير واحد يطرأ على التفعيلة، ومن أشهرها:
- 1- الخبن: حذف الحرف الثاني الساكن، نحو: (فاعلن - ب -) تصبح (فعلن ب - ب -) .
 - 2- الطي: حذف الحرف الرابع الساكن، نحو: (مستعلن - ب - ب -) تصبح (مستعلن - ب ب -) .
 - 3- الإضممار: وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك في (متفاعلن ب ب - ب -) التي تتحول إلى (متفاعلن - ب - ب -) .

1) الفارابي، أبو نصر محمد: كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير:

محمود أحمد الحقي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة، 1967، ص 1089-1090

2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 267.

3) للاطلاع على الزمن الإيقاعي والزحاف (نظرية التعويض) انظر: المراجع الآتية: مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، ب. ت. ص 231. \ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978. ص 159-160. - عصفور، جابر: مفهوم الشعر. ص 400-401

4- العصب: تسكين الحرف الخامس المتحرك (مفاعلتن ب - ب ب -) التي تتحول إلى (مفاعلتن ب - - -).

5- العقل: حذف الحرف الخامس .

ثانيا: الزحافات والعلل المركبة ، وهي تغييران يصيبان التفعيلة ، ومن أشهرها :

1- المخبول: هو ما ذهب ثانيه ورابعه الساكنان.

2- المخزول: هو ما سكن ثانيه وذهب رابعه الساكن.

3- المنقوص: هو ما سكن خامسه وذهب سابعه الساكن.

4- المشكول: هو ما ذهب ثانيه وسابعه الساكنان.⁽¹⁾

وينبغي أن يجتنب الزحاف المزدوج كله. وحذف السواكن التي يؤدي حذفها

إلى توالي ثلاثة متحركات عقيب توالي أربعة سواكن كالتون من مستفعلن في الخفيف.⁽²⁾ فالزحافات المزدوجة من أشد الزحافات إثارة للإحساس بالنشوز.⁽³⁾

(1) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ، ج6، ص 272

(2) انظر: القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 264

(3) يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 169

السين

1- السَّالِم

كل تفعيلة يجوز فيها الزَّحَافُ فَتَسْلَمُ منه كسلامة التفعيلة من القَبْض (حذف الحرف الخامس، نحو: النون من تفعيلة فعولن) والكَف (حذف الياء من مفاعيلن) وما أشبهه.⁽¹⁾ نحو قول الشاعر:

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شِمَائِلِي وَتَكْرَمِي

ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب -
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

سلمت التفاعيل من الزحاف والعلة. وبعضهم يرى أن السالم اسم للحشو الذي عَرِيَ من دخول الزحاف الجائز فيه.⁽²⁾

2- السبب

السبب في اللغة هو الحبل، والجمع أسباب، والحبل يُشد به شيء إلى شيء، كما تُشدّ الخيمة إلى الأوتاد التي تُدق في الأرض. وتتألف التفعيلة من أسباب وأوتاد، والأسباب في التفعيلة نوعان؛ سبب خفيف، وسبب ثقيل، فالخفيف حرفان متحرك وساكن، والثقل حرفان متحركان، والأسباب في التفعيلة تناظر الأسباب

(1) لسان العرب: سلم. وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 628

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 131

أو الحبال التي تشد الخيمة لتحميها من السقوط، والأوتاد في التفعيلة تناظر الأوتاد التي تُدق في الأرض لتربط بها أسباب أو حبال الخيمة. ومن المفيد أن نبين علاقة الشد والربط بين أسباب التفعيلة وأوتادها. فلو تأملنا المقاطع التي تتألف منها تفعيلة (فاعلاتن):

فا	علا	تن	فا	علا	تن	فا	علا	تن
سبب	وتد	سبب	سبب	وتد	سبب	سبب	وتد	سبب

لرأينا أن الأسباب تربط أوتاد التفعيلة وتشدها، كما تشد الحبال الخيمة بالوتد.

وأزعم أن اختلاف الأسباب العروضية من حيث الخفة والثقل يناظر اختلاف الأسباب أو الحبال التي تشد الخيمة من حيث قوة الفتل والتراخي. وتختلف تسمية الأسباب عند أبي العلاء المعري والسبب في حكم العروض جنسان: سبب مضطرب، وسبب منتشر. فالمضطرب: حرف متحرك بعده ساكن، ويسمى الخفيف. والمنتشر: حرفان متحركان مثل مع لك ويسمى الثقيل.⁽¹⁾

ويربط حازم القرطاجني بين مكونات بيت الشعر ومكونات بيت الشعر بقوله: ((ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها منتزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً وأركاناً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر. وجعلوا أطراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء. وجعلوا ملتقى كل قطرين وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ركناً؛ لأن الساكن لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين

(1) المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ص 40

هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته، ولأن الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي العين. وجعلوا الوضع الذي يُبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه. وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء، والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يُقال: إنها جعلت بمنزلة ما يعال به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها. وقد يُقال: إنهم جعلوا العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في أن وضعوهما وضعاً متناسباً متقابلاً منزلة القائمين في وسط الخباء اللذين يكون بناؤه عليها⁽¹⁾

3- السلسلة

يرى إبراهيم أنيس أن وزن السلسلة من البحور المهمة ووزنه: فعلن فعلاتن مفتعلن فعلاتان.⁽²⁾ ومن أمثله:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال إلا ورماني من الغرام بأوجال
يا قامة غصن نشا بروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مال

4- السناد

المُسْنَدُ والسَّنِيدُ الدَّعْيُ، ويقال للدعْي سَنِيدٌ، ويقال خرج القوم مُتَسَانِدِينَ، أي على رايات شتى، إذا خرج كل بني أب على راية، ولم يجتمعوا على راية واحدة، ولم يكونوا تحت راية أمير واحد.⁽³⁾ والسناد في

1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب

الشرقية، تونس، 1966. ص 251

2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر ص 240، 241

3) لسان العرب: سند

العروض كلُّ فساد قبلَ حرفِ الرَّوْيِ،⁽¹⁾ أو هو اختلاف ما يراعي من حروف أو حركات القافية. فالقاسم المشترك بين المعنى اللغوي والعروضي هو الاختلاف، فالشخص الدعي يختلف نسبه الحقيقي عن النسب الذي يدعيه، وخروج القوم متساندين أي مختلفين غير مجتمعين على راية واحدة، وكذلك اختلاف حروف القافية أو اختلاف حركاتها؛ فإذا جاءت كلمة القافية مؤسسة وكلمة قافية أخرى في القصيدة نفسها غير مؤسسة، فالقافية فيها سناد التأسيس، وهو اختلاف ألف التأسيس، وكذلك الحال في الردف؛ إذ قد تأتي قافية مردوفة وقافية غير مردوفة، وفي حركات الحذو والإشباع والتوجيه. وبناء على ما تقدم فإن السناد ينقسم إلى سناد حروف، وسناد حركات، وذلك على النحو الآتي:

أولاً: سناد حروف القافية

1- سناد التأسيس، وهو تأسيس قافية، وترك أخرى، كقول الشاعر القروي:

نسيان أمي يا لبنان أهون من نسيان حبك عندي أو تناسيه
لو كنت عنك إلى الفردوس منتقلاً لخلتني منه في برية التيه

فكلمة القافية الأولى جاءت مؤسسة، والثانية غير مؤسسة.

2- سناد الردف، وهو ردف قافية وترك أخرى كقوله:

إذا كُنْتُ فِي حَاجَةٍ مُرْسِلاً فَأَرْسِلْ لِيِبِياً وَلَا تُوصِـهِ
وَإِنْ بَابُ أَمْرِ عَلَيْكَ التَّوَى فَشَاوِرْ حَكِيماً وَلَا تَغْصِـهِ

فقد جاءت كلمة القافية الأولى (توصيه) مردوفة بالواو، ولم تأت الكلمة

الثانية (تعصه) مردوفة.

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 53، 54

ثانياً: سناد حركات القافية

1 - سناد الإشباع، وهو اختلاف حركة حرف الدخيل، كقول ورقاء بن زهير:

دَعَانِي زُهَيْرٌ تُحْتَ كَلْكَلِ خَالِدٍ فَأَقْبَلْتُ أَسْعَى كَالْعَجُولِ أَبَادِرُ
فَشَلْتُ يَمِينِي يَوْمَ أَضْرِبُ خَالِدًا وَيَمْنُهُ مَنِّي الْحَدِيدُ الْمُظَاهِرُ

فقد جاءت حركة الدخيل (الدال) كسرة في البيت الأول، وجاءت حركة الدخيل (الهاء) فتحة في البيت الثاني.

2 - سناد الحدو، وهو اختلاف حركة ما قبل الرفع، كقول الشاعر:

عَبْدُ شَمْسٍ أَبِي فَإِنْ كُنْتَ غَضَبِي فَاْمَلْئِي وَجْهَكَ الْمَلِيحَ خُمُوشًا
نَحْنُ كُنَّا سُكَّانَهَا مِنْ قُرَيْشٍ وَبِنَا سُمِّيَتْ قُرَيْشٌ قُرَيْشًا

فقد جاءت حركة الميم ضمة في (خموشا)، وجاءت حركة الراء فتحة في (قريشا).

3 - سناد التوجيه، وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد، كقول عمر بن أبي ربيعة:

أَكْمَا يَنْعَتَنِي تَبَصَّرْنِي عَمَّرَكَ اللَّهُ أَمْ لَا يَقْتَصِدُ
فَتَضَاحَكَ وَقَدْ قَلَنْ لَهَا حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنِ تَوَدُّ

تبين فيما تقدم أن السناد يصيب حروف القافية وحركاتها، وأنه محدد بمسميات ومصطلحات بعينها، وهو ما يُجمع عليه العروضيون في الدرس العروضي الحديث. ولكن الأخفش يروي أنه سمع من العرب أن السناد كل فساد في آخر الشعر ولا يحدّون في ذلك شيئاً، وهو عندهم عيب ويعلل ابن جني دلالة تعميم السناد دون تخصيصها بقوله: وجه ما قاله (أبو

الحسن) لأن البيت المخالف لبقية الأبيات كالمسند إليها لم يمتنع أن يشيع ذلك في كل فساد في آخر البيت فيسمى به. (1)

(1) لسان العرب: سند

الشين

1- الشتر

الأصل في الشتر هو انقلابٌ في جفن العين من أعلى وأسفل وتشنُّجُه، وقيل هو أن ينشقَّ الجفن حتى ينفصل الحنَّارُ (الأجفان)، وقيل هو استرخاء الجفن الأسفل.⁽¹⁾ وفي العروض الشتر خرم وقبض في تفعيلة (مفاعيلن ب - - - - -) فاعلن - ب - - - - - في بحر الهزج وبحر المضارع، كقول الشاعر من المضارع:

سـوـف أـهـدي لـسـلمـي ثـمـاء عـلـى ثـمـاء

- ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - - ب - - - - -

فاعلن فاع لاتن مفاعيلُ فاع لاتن

وكأن البيت قد وقع فيه من ذهاب الميم والياء من تفعيلة (مفاعيلن) ما صار به كالأشتر. والقبض كذلك انشقاق الشفة السفلى، يقال: شَفَّ شَثْراء، فالتفعيلة التي أصابها الخرم والشتر تناظر الوجه الذي أصابه انقلاب وتشنج في جفن العين، أو انشقاق في الشفة السفلى.

2- الشطر

يتألف بيت الشعر (الخيمة) من قسمين (شطرين)، قسم أو شطر للنساء وهو الذي يُسمى في العرف البدوي (المَحْرَم)، وقسم أو شطر للرجال وهو (المضافة)،

(1) لسان العرب: شتر

فالشطرُ نصفُ الشيءِ وجزؤه، كذلك يتألف بيت الشعر من شطرين، يسمى الشطر الأول صدرا، وصدر كل شيء أوله أو بدايته، و((الصَّدْرُ أعلى مقدّم كل شيء وأوله حتى إنهم ليقولون صَدْرُ النهار والليل وصدْرُ الشتاء والصيف))⁽¹⁾، ويسمى الشطر الثاني عجزا، وعجز الشيء آخره.

3- شعر التفعيلة (الشعر الحر)

شعر لا يلتزم الوزن العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وإنما يلزم تفعيلة واحدة من التفعيلات الثمانية التي يتشكل منها إيقاع الشعر العربي، ويجوز أن يختلف نوع التفعيلة من مقطع إلى مقطع في القصيدة الواحدة. إذ ((إن تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ أن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تتطوي عليه تجارب الشاعر))⁽²⁾.

ويجوز أن يختلف عدد التفعيلات من سطر إلى سطر آخر في القصيدة الواحدة. فشعر التفعيلة لا يلتزم نظام الشطرين كما هي حال القصيدة العمودية، وإنما تأتي سطور القصيدة متفاوتة طولا وقصرا، كما أنه لا يلتزم وحدة القافية كما هي الحال في القصيدة العمودية.

وتسمية شعر التفعيلة أدق من تسميته بالشعر الحر؛ لأن كلمة حر جاءت من الترجمة الانجليزية (free verse)، والشعر الإنجليزي أو الفرنسي يخلو من الوزن والقافية، والشعر الحر عند الانجليز والفرنسيين يعتمد على الصورة الشعرية، والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت

(1) لسان العرب: صدر

(2) علي، يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985،

عفوا، ويهتم بالألفاظ التي تتضمن حروف المد واللين.⁽¹⁾ أما الشعر العربي الذي يرد على نمط التفعيلة فيحكمه وزن التفعيلة، فهو ليس حراً من الوزن، لذا فإن مصطلح شعر التفعيلة أدق من تسميته بالشعر الحر.

وينبه صلاح عبد الصبور إلى فرق جوهري بين الشعر العربي والشعر الأوروبي، فالإيقاع العربي ينجم عن تتابع الحركات والسواكن وفق نسق محدد، والإيقاع الأوروبي يعتمد على النبر. ويضيف موازناً ومبيناً الفرق بقوله: ((كيف نستطيع أن ننسى مهما يقال عن دور النبر في الموسيقى الشعرية أن العروض العربي يختلف عن العروض الأوروبي. فالأول كمي والآخر كيفي وأن لكل أمة ميراثها. العروض ينساب في أذنها جيلاً بعد جيل، وأن التجديد فيه ينبغي أن يكون من خلال إثراء إمكاناته أو تحويل أشكالها. وكيف نستطيع إغفال أن موسيقى اللغة العربية قائمة على توالي الحركات والسكون بشكل متواتر يصنع التفعيلة التي هي جوهر الموسيقى الشعرية العربية)).⁽²⁾

نشأة شعر التفعيلة

قررت نازك الملائكة في طبعة كتابها الذي صدر عام 1962 أن الشعر الحربي بدأ من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي. تقول نازك الملائكة: لم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947 سنة نظمي لقصيدة "الكوليرا". ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين، لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وقد وردت أسماء غير قليلة في هذا المجال منها علي أحمد باكثير

(1) انظر: جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 7-15 \ وانظر: النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1964، ص 27،

(2) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1992 ج 8 ص 532

ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض
وسواهم. ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر
السياب للشاعر بديع حقي وهذا مقطع منها:

أي نسمة

حلو الخفق عليه

تمسح الأوراق في لين ورحمه

تهرق الرعشة في طيات نغمه

وأنا في الغاب أبكي

أملأ ضاع وحلماً ومواعيد ظليله

والمنى قد هريت من صفرة الغصن النحيلة

فامحي النور وهام الظل يحكي

بعض وسواسي وأوهامي البخيله

كما أن الباحث الدكتور أحمد مطلوب أورد في كتابه "النقد الأدبي
الحديث في العراق" قصيدة من الشعر الحر عنوانها (بعد موتي) نشرتها جريدة
العراق ببغداد سنة 1921 تحت عنوان النظم الطليق؛ وفي تلك السنة المبكرة من
تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه وإنما وقع "ب. ن" وهذا نص
اقتبسه الباحث من تلك القصيدة:

اتركوه، لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو إكسبير شقائي

وله قلب يجال في الصب غنجاً لا لكي

يملاً الإحساس آلاماً وكي

فاتركوه، إن عيشي لشبابي معطب

وحياتي

بعد موتي

والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر، والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت في العراق سنة 1921؟ أو أنها بدأت في مصر سنة 1932؟ والواقع أننا لا نستطيع، فالذي يبدو لي أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة وسأدرجها فيما يلي:

- 1- أن يكون ناظم القصيدة واعياً أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.
- 2- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك "أو قصائده" مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحاً الأساس العروضي لما يدعو إليه.
- 3- أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار - ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيه الدعوة.
- 4- أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدءون فوراً باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام 1947 لوجدناها لا تحقق أيًا من هذه الشروط، فإنها مرت وروداً صامتة على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد. فضلاً عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادي الشعراء إلى استعماله. يضاف إلى ذلك أن ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أي وجه من الوجوه. ولذلك لم يستمروا في استعماله وإنما تركوه وشيكاً بعد قصيدة واحدة أو اثنتين وعادوا إلى أسلوب الشطرين كأن لم يكن شيء.

وعلى هذا فإن القصائد الحرة التي نظمت قبل عام 1947 قد كانت كلها "إرهاصات" تتبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعترف به أجمل اعتراف، فإنهم كانوا مرهفين فاهتدوا إلى أسلوب الشعر الحر عرضاً، وإن كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلّعوا به ولا هم صمدوا واستمروا ينظمونه. ولعل العصر نفسه لم يكن مهياً لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطفأت الشعلة فلم تلتهب حتى صدر "شظايا ورماد" عام 1949 وفيه دعوتي الواضحة إلى الشعر الحر.⁽¹⁾

علاقة الشعر الحر بالبند

ينبغي أن نحدد مفهوم شعر البند قبل الحديث عن علاقته بشعر التفعيلة، فالبند يعد نمطا متطوراً متفرعاً عن العروض التقليدي دون الخروج عنه، ولكننا مع ذلك لا نستطيع اعتباره شعراً حراً أو نثراً إيقاعياً، إنما هو فنٌ شعري قائم بذاته وأقرب إلى الشعر من الشعر الحر، أو النثر الإيقاعي.⁽²⁾

وترى نازك الملائكة أن أعظم إرهاب للشعر الحر هو ما يعرف بالبند، بل إن هذا البند هو نفسه شعر حر للأسباب التالية:

- 1- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر.
- 2- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.
- 3- لأن القافية فيه غير موحدة وإنما يتنقل الشاعر من قافية إلى قافية ذي نظام أو نموذج محدد.

وعندما نعلم أن أقدم البنود التي عثر عليها الباحث عبد الكريم الدجيلي ينتمي إلى القرن الحادي عشر، نعلم أن حقيقة بدايات الشعر الحر يمكن أن ترجع إلى هذا القرن.⁽³⁾ وتقول نازك الملائكة: إن شعر البند أسلوب مجهول لدى الجمهور

(1) انظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5. ص 15 وما بعدها

(2) بديع، إميل: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. دار الكتب العلمية، ط 1، 1991، ص 168

(3) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 12

العربي، ولم ينظمه إلا شعراء العراق، وأنا شخصياً لم أسمع به من قبل سنة 1953، فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم. ثم إن كبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه، وإنما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامي للمراسلات الإخوانية الظرفية.⁽¹⁾

وتحرص نازك على تعليل فصل البند عن الشعر الحر بقولها: ونحن نعزله فرعاً قائماً بذاته، مع أنه في عدم استواء أشطره، ينبغي أن يصنف مع الشعر الحر. وإنما نعزله لأنه، في الواقع، شعر يجمع وزنين اثنين من دائرة واحدة هما الهزج والرملي وليس صحيحاً ما يذهب إليه الدارسون من أنه يقتصر على وزن واحد هو "الهزج".⁽²⁾

القافية في شعر التفعيلة

على الرغم من جواز تعدد القافية في القصيدة الواحدة إلا أن نازك الملائكة تشكك بقدرات الشعراء الذين يدعون إلى ترك القافية، وترى أن دعوتهم ليست حرية اختيار مما يجيزه نظام شعر التفعيلة، بل هي دليل عجز، وهم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية؛ ولذلك نحشى أن تكون مناداتهم بعضهم بها تهرباً إلى السهولة وتخلصاً من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر. وأنا أؤمن بأن الحرية ينبغي ألا تمنح إلا لإنسان قادر على أن يلتزم القيود وإلا أصبحت قيداً.

وتقر نازك أن المستوى الإيقاعي للقصيدة العمودية أكثر ثراء من المستوى الإيقاعي لقصيدة التفعيلة، وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع. إذ إن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعاً شديداً الوضوح بحيث يخفف

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 38، 39

(2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 78

ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول، وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم متنوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له.

ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مرسلة والأخرى ذات قافية، ولنلاحظ الفرق في الموسيقى والشعرية. والقصيدة لصالح عبد الصبور من "الكامل":

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعذبين كآلة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام مضى المساء لجاجة، طال الكلام

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

هذه القصيدة مرسلة من دون قافية، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلو

النبرة. فأين هي من قصيدة نزار قباني من "الكامل":

ولمحت طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين

ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين

وتقهقهين

"لا شيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين"

وتؤكد نازك الملائكة أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر، لأنها

تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء. وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين

الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر. وذلك يضيف إلى نثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه. ولم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا على الوزن، وأن يتنقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللفوية، وأن يأتوا بالعامي والسقط، كأن لم يكفهم ذلك كله، فأهملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية.⁽¹⁾

وإذا ما استخدمت القافية استخداماً خلاقاً فإنها لا تُصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب، بل مظهراً من مظاهر حداثتها أيضاً، وهي بوضعها المجرد ليست شرطاً لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء الفني الجديد، كما أن إهمالها ليس مدعاةً للحدادة، لأن هذا يتوقف على عناصر بنائية كثيرة أخرى، وما القافية في حالة غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذه العناصر.⁽²⁾

ويربط السياب بين الثورة على نظام القافية والثورة على نسق البيت في الشعر العمودي إذ إن ((الثورة الحديثة على القافية تتماشى مع الثورة على نظام البيت. لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرجت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية أن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟)) ويحمل السياب بشدة على القوالب اللغوية الجاهزة للقافية التي لا تتسجم مع الرؤية الشعرية الحديثة، تلك القوالب التي لا تواكب الدفقات الوجدانية في التجربة الشعرية، وذلك ((أن الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة، إن عليه أن ينحت لا أن يرصف الآجر القديم. لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار، الشفير الهاري، النسيم الساري، الصيب المدرار، هذه الصفات

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 188

(2) كوني، محمد: اللغة الشعرية. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997، ص 85.

والموصوفات التي يجمعها بحر واحد وروي واحد⁽¹⁾.

ومن النقاد من ذهب إلى أن القصيدة الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً في حد ذاته، إنما تنمو فيها نمواً طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، مما وفر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار - حسب ضرورات التجربة - بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي كهذا للعمل الشعري⁽²⁾.

وذهب بعضهم إلى أن التخلي عن القافية لا يفضي إلى توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكس؛ إنه يعني إيجاد شروط أصعب؛ إيجاد اللغة الشعرية المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقى الداخلية للقصيدة، وهذه اللغة الجديدة للشعر تقضي على التلهي بالاحتفال الموسيقي الخارجي لتكبد على البناء المحكم للقصيدة بعد أن تتعطل ازدواجية الشكل والمضمون، ليتحد الاثنان في وحدة عضوية متكاملة⁽³⁾. وبعض النقاد ربط بين القافية وبنية القصيدة؛ فإذا كان المعمار الفني والنسق الدلالي والفضاء الوجداني يقتضي الالتزام بالقافية فعلى الشاعر ألا يخرج عن هذه المقتضيات، وإذا كان الأمر خلاف ذلك فللشاعر أن يتخلى عنها. وذلك أن القافية ((جزء من الوزن ومن الإيقاع عامة فحكمها حكم الوزن والإيقاع، أي أنها ضرورية للشعر ضرورة الوزن له. وأنا لا أقصد هنا نظاماً خاصاً من أنظمة القافية أراه وحده الصحيح، وإنما أتحدث عن القافية إطلاقاً. وأعتقد أن الشعراء أحرار في استعمالها موحدة أو متعددة على نظام مطرد أو على غير نظام. بل أعتقد أيضاً أن للشعراء الحق في إهمال القافية أحياناً إذا كان بناء القصيدة يستوجب ذلك⁽⁴⁾.

1) الغري، حسن: كتاب السياب الشري: منشورات مجلة الجواهر، فاس، 1986، ص 85

2) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 95

3) الريحاني، أمين اليرت: مدار الكلمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص 183

4) حجازي، أحمد عبد المعطي: الشعر ريفي. دار المريح، الرياض، 1988، ص 53

وينبه أدونيس إلى أن الالتزام بالقافية قد يقضي إلى القافية المستدعاة التي تعد حمولة لفظية زائدة على السياق الدلالي، ويزعم أن الشعر ((يفقد كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتأغم. فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. وربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربّما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعها الشعورية الصميمة. وهكذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو))⁽¹⁾.

وقد رصد بعض النقاد أشكالاً للقافية في قصيدة التفعيلة، فذكروا منها القافية البسيطة (الموحدة)، وهي امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي تتركز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها. وتقفية الجملة الشعرية وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى. لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة. ففي قصيدة "حلم" للشاعر بلند الحيدري مثلاً يقوم نظام التقفية على أساس تكرار قافية موحدة في نهاية كل جملة شعرية⁽²⁾.

أنت يا من تحملين الآن

ماذا تحملين.....؟

بالدروب الزرق

بالغابة

بالموت مع الكون الذي لا تفهمين

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. دار العودة، بيروت 1979 ص 115

(2) الحيدري، بلند: أغاني المدينة الميتة، دار العودة، ط2، 1974، بيروت: 80-81

والتقفية المختلطة التي لا تعتمد النظام السطري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عفوياً لا يخضع لنظام.⁽¹⁾

تفعيلات شعر التفعيلة:

يقوم الوزن في الشعر الحر على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأَشْطَرِ تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأَشْطَرِ متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة أَشْطَرًا تجري على هذا النسق مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريًا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.⁽²⁾

شعر التفعيلة (الشعر الحر) بين مؤيد ومعارض

تسجل نازك الملائكة دفاعاً صريحاً عن شعر التفعيلة التي تسميه شعراً حراً، وتعيب موقف الرافضين له، وقد اتسم موقفها بلغة فنية لافتة تجلت بقولها: ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة؛ بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود؛ مع أنها لا تزيد على أن تتدحرج من الجبل إلى الوادي ثم ترقد هناك دون أن تؤثر في مجرى

(1) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية. ص 103، 111، 116، 122، 133، 143

(2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 79

نهر الشعر الحر الجارف الذي ينطلق يروي السهول الفسيحة وينتج أزهاراً وفاكهة ونخيلاً وبساتين. وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً مضمونه أن الشعر الحر ولد غير شرعي؛ فلا علاقة له بالشعر العربي. وأنا قد أثبت بالأدلة العروضية أن ذلك الرأي باطل، فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه؛ بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خيلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة.⁽¹⁾

ويرى طه حسين أن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكورة، وغير جديدة؛ فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ومن غير العرب؛ وإنما الجدير بالبحث في الشعر الجديد هو البحث عن توافر الأسس التي يجب أن تُراعى في الفن الشعري، والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعراً إلا إذا قام على تلك الأسس، وتوافرت فيه تلك الخصائص؛ فقد نشر في مجلة الأديب البيروتية عدد شهر مايو 1960 مقالاً عن الشعر الجديد أكد فيه ذلك، وجاء في خاتمة هذا المقال: فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ولينشئوا لنا شعراً حراً أو مقيداً، جديداً أو حديثاً، ولكن ليكن هذا الشعر شائعاً رائعاً.

ونُشر للدكتور طه من قبل رأي في مجلة الآداب البيروتية عدد فبراير عام 1975 حول الشعر الحر، قال فيه: إني لا أرى بهذا التجديد في أوزان الشعر وقوافيه بأساً، ولا على الشباب المجددين أن ينحرفوا عن عمود الشعر فليس عمود الشعر وحياً قد نزل من السماء، وقديماً خالف أبو تمام عمود الشعر، وضاق به المحافظون أشد الضيق، وهو زعيم الشعر العربي كله غير منازع، ولست أرفض الشعر؛ لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم، أو خالف الأوزان التي أحصاها الخليل؛ وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين: أولهما: الصدق والقوة وجمال الصور وطرافتها.

وثانيهما: أن يكون عربياً لا يدركه فساد اللغة والإسفاف في اللفظ، وقديماً قال أرسطو: "يجب قبل كل شيء أن تتكلم اليونانية، فلنقل: يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية".⁽²⁾

(1) المرجع نفسه. ص 7

(2) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 122

ويرى السياب أن الثورة على الشعر العمودي التي أفضت إلى شعر التفعيلة قد مرت بمرحلة الموشحات الأندلسية التي تعد تمهيدا لظهور شعر التفعيلة، وهو ما يتجلى بقوله: ((إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر))⁽¹⁾

ويذهب يوسف الخال إلى نفي صفة التقليد عن مفهوم الالتزام بالوزن، ويدعو إلى ضرورة الابتكار في الإيقاع، ويفسر علاقة الالتزام بالوزن والتقليد والابتكار بقوله: ((إذا كان الإيقاع ضرورة في الشعر فضرورته لا تعني أن يكون تقليداً أو مفروضاً على الشاعر. فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به. وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم الذي يصر على نوع معين من الوزن لا يكون الشعر إلا به وللشاعر الحديث أن يستخدم الوزن التقليدي ولكن كإيقاع بين غيره من الإيقاعات الشعرية، وله أن يتلاعب في الوزن الموسيقي التقليدي كما يشاء لخدمة القصيدة))⁽²⁾.

ويميل بعض الشعراء إلى الجمع بين الوزن الخليلي ووزن التفعيلة في القصيدة الواحدة، و ((هذا التداخل الشكلي أو التناوب ينهض أساساً على محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة، لأن الانتقال من الشكل الحر إلى الشكل العمودي يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحال الشعرية إيقاعياً، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحول الشكلي في القصيدة، ومن ثم التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموحد الضاغط على فضاء القصيدة الموسيقي))⁽³⁾.

1) الغري، حسن: كتاب السياب النثري: منشورات مجلة الجواهر، فاس، 1986، ص 105

2) الخال، يوسف: الحداثة في الشعر. دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص 92

3) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية — حساسية الانبثاق الشعرية الأولى

الصاد

1- الصحيح

اسم لتفعيلة العروض أو الضرب إذا سلمت مما يقع في الحشو كالقصر والقطع وغيرهما. ⁽¹⁾

2- الصلَم

الصلَمُ في اللغة قطع الأذن والأنف من أصلهما، ورجل مُصلَّم الأذنين إذا اقتُطِعَتَا من أصولهما، ويقال للظليم مُصلَّم الأذنين كأنه مُستأصل الأذنين خُلقةً، والظليم مُصلَّم وُصِفَ بذلك لصغر أذنيه وقصرِهِم. والأصلَمُ من الشَّعر ضَرْبٌ من المديد والسريع على التشبيه ⁽²⁾، كقول الشاعر:

غير مأسوف على زمن ينقضي بهم والهم والحين

- ب - - - - - ب - ب - - - - - ب - - - - -

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلن

وهو تحول مكون من سلسلة من التغيرات، أولها حذف (تن) فيبقى من التفعيلة (فاعلا - ب -)، وثقل إلى (فاعلن - ب -)، ثم تُقطع النون فيبقى من التفعيلة (فاعل - ب ب)، ثم تسكن اللام (فاعل - - -)، وثقل إلى

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 132

2) لسان العرب: صلَم

الضاد

1- الضرب

الضَرْبُ المِثْلُ والشَّبِيهُ وجمعه ضُرُوبٌ. والضَّرْبُ من بيت الشُّعْر آخرُهُ، والجمع أَضْرُبٌ وضُرُوبٌ. ⁽¹⁾ وسمي ضرباً لأن البيت الأول من القصيدة إذا بني على نوع من الضرب كان سائر القصيدة عليه، فصارت أواخر القصيدة متماثلة، فسمي ضرباً، كأنه أخذ من قولهم: أضراب أي أمثال ⁽²⁾.

2- الضرورة الشعرية

اصطلح النحاة واللغويون على تسمية خرق القاعدة النحوية واللغوية من قبل الشاعر ضرورة شعرية، ومن أبرز الضرورات التي تقع في الشعر ما يلي:

1- صرف ما لا يصرف. كقول الشاعر:

فِي أَرْضِ أَنْدَلُسٍ ثَلَاثُ نَعْمَاءٍ وَلَا يُفَارِقُ فِيهَا الْقَلْبُ سَرَاءً

فكلمة (أندلس) ممنوعة من الصرف، لكن الشاعر صرفها لضرورة الوزن. ولعل مثالا توضيحيا يكفي لبيان علاقة الضرورة بالوزن، فتقطيع البيت السابق على أصله، أي دون صرف الممنوع من الصرف يكون على النحو الآتي:

- - ب - ا (ب ب ب) - ا - ب - ا - ب - ب - ا - ب - ا - ب - ا -

مستفعلن () مستفعلن فعلن متفعّلن . فعلن مستفعلن فعلن

(1) لسان العرب: ضرب

(2) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض . (حاشية المحقق). ص 61

فالببيت على وزن البحر البسيط (مستفعلن فاعلن)، ونلاحظ أن المقاطع التي جاءت بين قوسين لا يستقيم بها الوزن؛ لأن المقطع القصير الثالث منها يجب أن يكون طويلاً لتؤلف المقاطع الثلاثة تفعيلة (فعلن ب ب -)، ليستقيم الوزن، وهذا يتطلب تنوين كلمة (أندلس). وسيتجلى لنا فيما هو آت أن الضرورة الشعرية تدل على أن الشاعر يتمسك بالكلمة التي وقعت فيها ضرورة وعدم تغييرها إلى كلمة مناظرة لها تخلو من ضرورة؛ لأن الكلمة التي تمسك بها أنسب إلى السياق الدلالي، وأقرب إلى الحالة الوجدانية للشاعر من غيرها من الكلمات المناظرة لها.

وصرف ما لا ينصرف في الشعر أكثر من أن يحصى. وذهب بعض البصريين إلى أن كل ما لا ينصرف يجوز صرفه، إلا أن يكون آخره ألفاً، فإن ذلك لا يجوز فيه، لأن صرفه لا يقام به قافية ولا يصحح به وزن.⁽¹⁾

2- قصر الممدود ومدّ المقصور

كقول أبي تمام في قصر كلمة "الفضاء" ومدّ كلمة "الهدى":
ورث الندى وحوى النهى وبنى العلا وجلا الدجى وزمى (الفضا بهداء)

والأصل أن يقول: الفضاء والهدى.

3- إبدال همزة القطع وصلًا: كوصل "أم" في قول الشاعر:
ومن يصنع المعروف مع غير أهله يلاقي الذي لاقى مجير (أم) عامر

4- قطع همزة الوصل

كقول أبي العتاهية، وقد قطع همزة الأمر من "بنى" فقل "ابن" وهي همزة وصل.
أيها الباني لهدم الليالي (أبن) ما شئت سستلقى خراباً

5- تخفيف المشدد:

كثر وقوعه في القوافي المقيدة المختومة بحرف صحيح ساكن ولا يسوغ غيره، كتخفيف الشدة في كلمة "تجف" في قول الشاعر:

(1) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر، ص 24

لِيَ بَسْتَانِ أَنْيَقَ زَاهِرٌ غَرِقَ ثُرَيْتُهُ لَيْسَتْ (تَجَفَّ)

6- تخفيف الهمزة:

كقول أمية بن أبي الصلت وقد خَفَّفَ همزة "البارئ"
هو الله (باري) الخلق والخلق كلُّهم إمَاءُ لَهُ طَوْعاً جَمِيعاً وَأَعْبُدُ

7- تثقيل المخفف:

كقول الشاعر وقد شَدَّدَ الميم في "دَم"
أَهَانَ (دَمَكَ) فِرْغاً بَعْدَ عَزَّتِهِ يَا عَمْرُو بَغْيُكَ إِصْرَاراً عَلَى الْحَسَدِ

8- تسكين المتحرك وتحريك الساكن:

كقول أبي العلاء المعري، وقد أَسَكَّنَ الجيم في "رَجُل"
وقد يقال عِثَارُ الرَّجُلِ إِنْ عَثُرْتُ وَلَا يُقَالُ عِثَارُ (الرَّجُلِ) إِنْ عَثُرَا
وهذا كثير في ضمائر الغائب والغائبة كقول الشاعر وقد أسكن الهاء في (هُوَ):
فَالدَّرُ وَ(هُوَ) أَجَلُ شَيْءٍ يُقَتَّى مَا حَطَّ قِيمَتُهُ هَوَانُ الْفَائِضِ⁽¹⁾

9- فك الإدغام، كقول العجاج:

يَشْكُو الْوَجْجَا مِمَّنْ أَظْلَلِ وَأَظْلَلِ

يريد: من أظْلَل.

وقول أبي النجم العجلي:

(تَعْبُدُ أَذْلاً لَذِي) الْجَلَالُ (الأجلال)

يريد: الأجل.⁽²⁾

(1) انظر: الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف. مكتبة الآداب،

القاهرة، ط 1، 1997، ص 25 - 27

(2) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 20

10 - تتوين الاسم المبني للنداء، إجراء له مجراه قبل النداء. وإذا نون جاز فيه وجهان: أحدهما إبقاؤه على بنائه، والآخر نصبه رداً إلى أصله من الإعراب. وذلك نحو قول الأحموس:

سلام الله يا مطر عليها وليس عليك يا مطر السلام⁽¹⁾

11 - ثبات التوين والنون في اسم الفاعل في حال اتصال الضمير به، إجراء للمضمر مجرى الظاهر أو لاسم الفاعل مجرى الفعل المضارع، نحو قول الشاعر:

وليس بمُعِينِي وفي الناس ممتع رفيق إذا أعى على رفيق
وما أدري وظني كل ظن أمسليمني إلى قومي شراحي
هل الله من سرّو الفلاة مُرِحِنِي ولما تقسمني النهار الكوانس

كان الوجه أن يقال: بمعيني، ومريحي، ومسلمي، لولا الضرورة.⁽²⁾

12 - تتوين الاسم العلم الموصوف بابن المضاف إلى العلم أو ما جرى مجراه رداً إلى أصله، نحو قوله:

فإن لا يكن مال يثاب فإنه سيأتي ثائي زيدا بن مهلهل⁽³⁾

13 - إشباع الحركة فينشأ عنها حرف من جنسها. فمن إنشاء الألف عن الفتحة قول ابن هرمة:

فأنت من الغوائل حين ترمي ومن ذم الرجال بمنّـجـاج

يريد بمنّـجـاج. ومن إشباع الواو عن الضمة قوله:

الله يعلم أنا في تلفتنا يوم اللقاء إلى أحبابنا صـور
وأني حيث ما يثني الهوى بصري من حيثما سلكوا أدنوفاً أنظـور

(1) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 25

(2) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 27

(3) المرجع نفسه. ص 28

يريد: فأنظر ومن إشباع الياء عن الكسرة قوله:

يحبك قلبي ما حييت فإن أمت يحبك عظم في التراب تريبُ

يريد: تريباً، اسم فاعل من ترب⁽¹⁾

14 - إثبات حرف العلة في الموضع الذي يجب حذفه، إجراء للمعتل مجرى

الصحيح، نحو قول جرير:

فيوماً يجاذبن الهوى غير ماضي ويوماً ترى منهن غولاً تقولُ

ونحو قول الفرزدق:

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مولى مواليا

كان الوجه أن يقال: غير ماضٍ، ومولى موال⁽²⁾.

15 - رد حرف العلة المحذوف لالتقاء الساكنين، اعتداداً بتحريك الساكن الذي

حذف من أجله، وإن كان تحريكه عارضاً، نحو قوله:

تسائل بـابن أحمر من رآه أعارت عيُّه أم لم تعارا

كان الوجه أن يقال لم تعر، إلا أنه اضطر فرد حرف العلة المحذوف واعتد

بتحريك الآخر وإن كان عارضاً، ألا ترى أن الراء من (تعارا) إنما حركت لأجل

النون الخفيفة المبدل منها الألف، والأصل: لم تعرن⁽³⁾.

16 - الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالظرف والمجرور من الضرائر الحسنة.

ومثله في الحسن الفصل بينهما بالمعطوف على الاسم المضاف مع حرف العطف،

نحو قول الفرزدق:

يا من رأى عارضاً أسرُّ به بين ذراعَيَّ وجهه الأسد

(1) المرجع نفسه. ص 33

(2) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 42

(3) المرجع نفسه. ص 48

يريد: بين ذراعي الأسد وجبهته، فقدم المعطوف وحرف العطف، وفصل بهما.⁽¹⁾

17 - الفصل بين حرف الجر والمجرور. وهو أقبح من الفصل بين المضاف والمضاف إليه، نحو قول الفرزدق:

وإني لأطوي الكشح من دون ما أنطوي وأقطع بالخرق الهبوع المراجع

يريد: وأقطع بالهبوع المراجع الخرق. وفصل بين الباء ومخفوضها وهو (الهبوع).⁽²⁾

18 - الفصل بين الأعداد والتمييز المنتصب بها، نحو قوله:

في خمس عشرة - من جمادى - ليلة لا أستطيع على الفراش رقاداً

يريد: في خمس عشرة ليلة من جمادى، فقدم المجرور وفصل به بين خمس عشرة وتمييزه المنتصب به.⁽³⁾

19 - الفصل بين الصفة والموصوف بما ليس معمولاً لواحد منهما، نحو قوله:

أمرت من الكتان خيطاً وأرسلت رسولا - إلى أخرى - جريئاً - تعينها

يريد: وأرسلت إلى أخرى تعينها رسولا جريئاً، ففصل بين (رسول) وصفته بالمجرور، وفصل بين المجرور بـ (إلى) وصفته، وهي تعينها، بصفة رسول وهي (جريئاً).⁽⁴⁾

وقال ابن جني: "سألت أبا علي: هل يجوز لنا في الشعر ضرورة ما جاز للعرب؟ فقال: كما جاز لنا أن نقيس منشورنا على منشورهم فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا وما حظرتهم عليهم

(1) المرجع نفسه. ص 194

(2) المرجع نفسه. ص 200

(3) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. ص 203

(4) المرجع نفسه. ص 204

حظرتة علينا ، وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا ، ومن بين ذلك يكون بين ذلك".⁽¹⁾

وأرى أن الدلالة القسرية التي توحى بها كلمة "ضرورة" لا تتوافق مع مفهوم الضرورة؛ فهي ((ما وقع في الشعر مما لا يقع في النثر، سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا))⁽²⁾. فالشاعر لا يخرج عن المعيار اللغوي مضطراً . كما يفهم من التعريف السابق - ، فالضرورة اختيار لا اضطرار. وقد نصّ ابن عصفور من قبل على أن الاضطرار ليس شرطاً لخروج الشاعر عن قواعد اللغة، وذلك بقوله: اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً تخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر دليل ذلك قوله:

كم بجود مقرف نال العلي وكريم بخله قد وضعه

في رواية من خفض (مقرفاً). ألا ترى أنه فصل بين (كم) وما أضيفت إليه بالمجرور، والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجوازه الشعر، مع أنه لم يضطر إلى ذلك، إذ يزول عن الفصل بينهما برفع مقرف أو نصبه.⁽³⁾

لذا فإن تسمية الخروج عن اللغة ضرورة تخالف مفهومها؛ لأن الشاعر يستطيع أن يأتي بكلمة أخرى تخلو من ضرورة، ولكنه يتمسك بها دون غيرها من البدائل المتاحة لاعتبارات سياقية ونفسية.

ولعل مصطلح الضرورة يعود إلى مناظرة مسائل النحو بمسائل الفقه، ومن ثم ظهر مصطلح "الرخصة" في بحث الضرورة الشعرية، وظهرت تعبيرات عدة لا تصلح أحكاماً على الشعر، كقولهم: أباحوا للشاعر، ويجوز للشاعر، فالضرورة

(1) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية. ب، ت

(2) الألويسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. دار صعب، بيروت، ص6، دون تاريخ.

(3) الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. تحقيق: السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1980، ص13.

والرخصة والإباحة والجواز، كل أولئك مما نوظرت به مسائل النحو بمسائل الفقه⁽¹⁾.

وتأسيساً على ما تقدم فإن تسميتها "انزياح اختياري" أكثر تناسباً مع مفهومها من تسميتها ضرورة. وإذا كان لابد من الإبقاء على تسميتها "ضرورة" فإنها ضرورة سياق ودلالة، لا ضرورة وزن؛ فالشاعر ليس عاجزاً عن الإتيان بكلمة موافقة للقاعدة النحوية أو اللغوية، بدلاً من الكلمة التي شذت عن القاعدة المطردة، وليس من السهل التسليم بأن المعجم الشعري قد خلا من المفردات حتى اضطر الشاعر للخروج عن المعيار اللغوي حفاظاً على استقامة الوزن، ((إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوض من لفظها غيره، ولا ينكر هذا إلا جاحد لضرورة العقل))⁽²⁾. فالخروج عن قواعد اللغة انزياح متعمد نابع من تمسك الشاعر بالحرف دون غيره، وبالكلمة دون غيرها على الرغم من قدرته على استبدالها مع الحفاظ على قواعد اللغة.

وقد أشار النحاة واللغويون إلى القيمة الدلالية للانزياح (الضرورة)، فسيبويه يقول: ((وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً))⁽³⁾. فكل خروج على اللغة منوط بالمستوى الدلالي الذي وقع فيه الانزياح، وقد علّق ابن جني على قول سيبويه: ((وهذا أصل يدعو إلى البحث عن علل ما استكروها عليه))⁽⁴⁾، وعل الرغم من ربط الضرورة بالكراهية في قول ابن جني إلا أنه لا يخلو من قيمة دلالية للضرورة، فهو يدعو إلى البحث عن علة الضرورة. ((ومن هذا يظهر أن المعنى الذي تتوجه عليه الضرورة الشعرية عند سيبويه أنها بلوغ مستوى من التعبير مبلغ مستوى آخر))⁽⁵⁾. وإلى هذا ذهب أبو حيان - في التذييل والتكميل بقوله: ((لا يعني

(1) انظر: محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية - دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1979، ص 72.

(2) الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. ص 7.

(3) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. عالم الكتب، بيروت، الطبعة السادسة، 1966، 32/1.

(4) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية، 53/1-54، دون تاريخ.

(5) محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية. ص 13.

النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ، وإلا كان لا توجد ضرورة؛ لأنه ما من لفظ أو ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب، وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبيهم الواقعة في الشعر المختصة به، ولا يقع ذلك في كلامهم النثري، وإنما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام⁽¹⁾ وكذلك الشيخ محمد الأمير في شرحه للمفني في قوله: إن الشعراء أمراء الكلام قل أن يعجزهم شيء. على أنه لا يلزم الشاعر وقت الشعر استحضر تراكيب مختلفة⁽²⁾.

ومن المحدثين من نفى العلاقة بين الضرورة الشعرية والوزن، فهي ((لا تمت لموسيقى الشعر وأوزانه بصلة وثيقة، فليست الضرورات الشعرية إلا رخصاً منحت للشعراء حين ينظمون، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة، لا قواعد الوزن والقافية، فهي ببحوث النحاة الصق))⁽³⁾. ومنهم من عدّ الضرورة ضرباً من ضروب التوليد في اللغة يثري بها الشاعر اللغة وينحو بها نحواً جديداً⁽⁴⁾.

والضرورة ليست عجزاً في لغة الشاعر، وإنما هي اختيار مقصود لذاته لإثراء المستوى الدلالي والفني للسياق الذي وقعت فيه الضرورة. ((وقد تعرض للشاعر كلمة لا يؤدي معناها في موقعها سواها، وهذه الكلمة قد لا تنطبق على الوزن إلا إذا كسر قيد من قيودها الصرفية أو النحوية، فماذا يعمل إزاء ذلك؟ أضحى بها وبالصورة الشعرية جميعاً؛ فيظهر شعره سقيم التصوير لا يحيط بالفكرة ولا يختلج معها، أم يضحى باللغة والقياس في سبيل المحافظة على صورة شعرية مستقيمة))⁽⁵⁾.

(1) الأندلسي، أبو حيان: التذيل والتكميل في شرح التسهيل. دار الكتب المركزية برقم 62 نحو. مصورة مركز

البحث العلمي بجامعة أم القرى، مكة المكرمة. ج2، ص 37.

(2) الأمير، الشيخ محمد: حاشية على مغني اللبيب: مطبوع بهامش مغني اللبيب لابن هشام، دار إحياء الكتب

العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي. ج 1، ص 48.

(3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978، ص320.

(4) محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية — دراسة أسلوبية. ص68.

(5) حقي، ممدوح: العروض الواضح. دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981، ص59.

وقد اختلف موقف القدماء في الضرورات التي يركبها الشعراء من حيث القبول والرفض؛ فابن رشيق يرى أن الضرورة لا خير فيها⁽¹⁾، وكذلك العسكري سجل موقفا رافضا للضرورة في الشعر بقوله: وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقبحاتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج منها المغيب كما ننقد على شعراء هذه الأزمنة وببهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها. وأورد عددا من الأمثلة، نحو قول الشاعر:

ألم يأتيك والأنباء تميمي بما لاقت لبون بنى زياد

ففي قوله: " (ألم يأتيك) ضرورة، لأنه لم يجزم الفعل .

وقول آخر:

مهلاً أعاذل قد جريت من خلقي إني أجود لأقوام وإن ضننوا

فقد فك التضعيف في (ضننوا).⁽²⁾

أما ابن جني فقد شبه الشاعر الذي يركب الضرورة في الشعر بالفارس الشجاع الذي يتشجع مخاطر الحرب، فبعد أن يستعرض طائفة من المسائل التي لا يجوز فيها التقديم والتأخير، كتقديم المفعول معه على الفعل، والصلة على الموصول، والصفة على الموصوف، والبديل على المبدل منه، والمضاف إليه على المضاف، وطائفة من المسائل التي لا يجوز فيها الفصل، كالفصل بين المضاف والمضاف إليه، وبين الفعل والفاعل بالأجنبي⁽³⁾، يصل إلى القول: ((فمتى رأيت

(1) الفيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972، 269/2.

(2) العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989 ص 47

(3) ينظر: ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. 391-382/2.

الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جورّه وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخبطه (تكبره)، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً عن غير احتشام. فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهور له بشجاعته وفيض منته (دخل في سلاحه وتغطى به واستتر)؛ ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه⁽¹⁾.

آثرت أن أنقل قول ابن جني على الرغم من طوله تعزيزاً لما تقدم آنفاً من أن الضرورة اختيار مقصود لذاته، وتسويفاً لما هو آت في دراستنا. ولا يخفى إعجاب ابن جني بالشاعر الذي يركب الضرورة، وقد عدّ بعض المحدثين الضرورة الشعرية تفرداً وتميزاً للشاعر، ((فالضرورة الشعرية إنما هي أقوى مظهر لإرادة الشعرية، وفيها تتجلى روح الأديب وفرديته، وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كلاً متكاملًا))⁽²⁾.

وينقل حازم القرطاجني عن الخليل بن أحمد قوله: الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريح اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل.

(1) المصدر نفسه: 392/2.

(2) محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية. ص 76. وينظر: عبد الله، محمد صادق: جماليات اللغة وغنى دلالتها من الوجهة العقدية والفنية والفكرية. دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، 1993، ص 167، 252.

ويعقب القرطاجني: فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجه، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه.

وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تراحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبته. فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام. وليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفاً به في الحقيقة. فإن العارف بالأعراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتة وإنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى. وهؤلاء هم البلغاء الذين أصلوه.⁽¹⁾

إن خروج الشعراء عن عرف اللغة دفع اللغويين إلى البحث عن مسوغات هذا الخروج، إذ ((لابد للضرورة من وجه تخرج عليه))⁽²⁾. فحينما لاحظ النحاة واللغويون أن بعض الصيغ النحوية والظواهر اللغوية تخرج عن القاعدة العامة المألوفة في اللسان العربي، شرعوا بسن طرق القياس لرد هذه الصيغ المنعقدة إلى الظاهرة الأم أو أقرب ظاهرة مشابهة لها، ليسود اللغة قواعد منظمة⁽³⁾. والقياس عند النحاة واللغويين أربعة أقسام: حمل فرع على أصل، وحمل أصل على فرع، وحمل نظير على نظير، وحمل ضد على ضد⁽⁴⁾. وقد ذهب بعض اللغويين إلى حصر الضرائر بعدد معين، فهي عند

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 143، 144

(2) الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. ص 18.

(3) انظر: البجة، عبد الفتاح حسن علي: ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية بين علماء اللغة القدامى والمحدثين. دار الفكر، عمان، الطبعة الأولى، 1998، ص 241، 613.

(4) السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو. تحقيق وتعليق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976، ص 101.

الزمخشري عشر، وعند أبي سعيد القرشي مائة⁽¹⁾، والآلوسي يرى أنها لا تنحصر بعدد معين ((وذلك أن الضرورة بابها الشعر على قول الجمهور ومخالفهم، وشعر العرب لم يحط بجميعه أحد، فكيف يمكن حصر الضرائر بعدد دون آخر؟!... فالحزم عدم الجزم بعدد معين))⁽²⁾. فرأي الآلوسي أقرب إلى الصواب من غيره؛ لأن الضرورة تحدث حينما تتصارع الدلالة مع المعيار اللغوي، وما أكثر اللحظات الخلقة التي تتلهم فيها ذات الشاعر من اللغة المعيارية، فليس من اليسير أن نحدد الحالات التي تثور فيها ذات الشاعر على النظام اللغوي لنحدد بالتالي عدد الضرائر التي تقع في الشعر، فعدد الضرائر منوط باختيار الشاعر للألفاظ التي تنهض بما يثور في وجدانه من مشاعر وما يدور في ذهنه من أفكار، فالشاعر يختار ألفاظاً بعينها دون غيرها بوعي أو بغير وعي، وإن كانت خارجة عن النظام اللغوي.

وتتقسم الضرائر إلى ضرورة حسنة وضرورة قبيحة، ((فالضرورة الحسنة ما لا يستهجن، ولا تستوحش منه النفس، كصرف ما لا ينصرف، وقصر الجمع الممدود، ومد الجمع المقصور... والضرورة المستقبحة ما تستوحش منه النفس كالأسماء المعدولة، وما أدى إلى التباس جمع بجمع...))⁽³⁾. ومن المحدثين من قسمها إلى ثلاثة أنواع: مقبولة، ومعتدلة، وقبيحة، فمن المقبول قصر الممدود، وصرف ما لا ينصرف، وتسكين المتحرك، وتحريك الساكن، ومن المعتدلة مد المقصور، وتثوين المنادى المبني على الضم، وقطع همزة الوصل، ومن القبيحة حذف النون من الذين واللتين⁽⁴⁾. ولا تمت هذه التقسيمات إلى أساس موضوعي يمكن الاطمئنان إليه، فما هي إلا تقسيمات انطباعية ذوقية، كما أن قيمة الضرورة تتحدد بما تحققه من قيم دلالية وفنية للسياق الذي وقعت فيه.

(1) انظر: الآلوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. ص 25.

(2) الآلوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. ص 25.

(3) السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو. ص 41. وينظر: القيرواني، ابن رشيق: العبد،

269/2، والآلوسي: الضرائر. ص 20.

(4) حقي، ممدوح: العروض الواضح. ص 60-63.

الضرورة الشعرية في الحركات:

ويشمل ثلاثة أشكال: الأول: تحريك الساكن بالفتحة والكسرة والضمّة.
الثاني: تسكين المتحرك. الثالث: تخفيف التضعيف.
لا أحد ينكر أن الانزياح في الحركات تقتضيه استقامة الوزن، ولكن لا أحد يشك أن الشاعر قادر على أن يستبدل بالكلمة التي وقع فيها انزياح كلمة أخرى تتسجم مع دلالة السياق وتتفق مع الأصل اللغوي، ولكنها لا تنهض بإحساس الشاعر كما تنهض الكلمة التي وقع فيها انزياح، فالضرورة تنشأ مع تمسك الشاعر بالكلمة التي وقع فيها انزياح دون غيرها، وعليه فإن الانزياح رغبة من الشاعر، وما دام الأمر كذلك فينبغي أن نتأمل خطورة الموقع الدلالي والفني للكلمة التي وقع فيها انزياح، ونأخذ مثلاً يمثل ظاهرة الانزياح في الأشكال المتقدمة:

على الألى قتلوا عثمانَ مظلماً لم ينههم نشدُّ عنه وقد نُشِدوا

وقع انزياح في الحركات في قوله: "نشدُّ"، والأصل أن يقول: نشد بتسكين الشين. ولو تأملنا القيمة الدلالية للكلمة لعرفنا مسوِّغ التمسك بها دون غيرها، فالمناشدة هنا الاستحلاف والقسم بصوت مرتفع⁽¹⁾، فقد أراد الشاعر أن يدل على بشاعة الجريمة، وعلى حقد قتلته وخلو صدورهم من الوازع الديني، فلم يستجب القتل للاستحلافهم بالله، فتكرار الكلمة في القافية دليل على تمسك الشاعر بها دون غيرها.

وفي قوله:

أيديكم فوق أيدي الناس فاضلة ولن يوازنكم شيب ولا مُردُّ

وقع انزياح في قوله: "مردُّ"، والأصل أن يقول: مرد بتسكين الراء. ولما كان الشاعر في معرض مفاضلة وموازنة بين بني أمية وغيرهم، فهو محتاج إلى ألفاظ

(1) انظر: لسان العرب، مادة: نشد.

لتشكيل ثنائية ضدية، لإبراز التباين بين بني أمية وغيرهم، فكلمة "شيب" تحتاج لنقيض لتشكيل الثنائية، ولهذا فرض السياق الدلالي على الشاعر أن يستخدم كلمة "مرد" على الرغم من الانزياح في الحركات.
وفي قوله:

يَقْسِمُ أَمْرًا أَبْطَنَ الْفِيلَ يُورِدُهَا أُمَ بَحَرَ عَانَةَ إِذْ نُشِفَ الْبَرَاغِيلُ⁽¹⁾

وقع انزياح في قوله: "نشف" بتسكين الشين، والأصل أن يقول: نُشِفَ بكسر الشين، والشاعر قادر أن يقول: جفّ البراغيل دون حدوث انزياح بدلاً من "نُشِفَ الْبَرَاغِيلُ"، لكن كلمة "نشف" أدق تعبيراً من كلمة جفّ؛ لأن الجفاف فيه نداوة، أما دلالة نشف، فهي الجفاف الشديد الذي يخلو من النداة⁽²⁾. فالشاعر يرمي إلى تصوير شدة العطش التي تعاني منها الأتن، فشدة العطش تتسجم مع الفعل (نشف) أكثر من انسجامها مع الفعل جف على سبيل المثال. فالإحساس بالعطش الشديد هو الذي دفع الشاعر لاختيار (نشف) على الرغم من الانزياح الذي حدث.
وفي قوله:

جَزَاءَ يُوسُفَ إِحْسَانًا وَمَغْفِرَةً أَوْ مَثَلَمَا جُزِيَ هَارُونَ وَدَاوُدُ

وقع انزياح في قوله: (جزي)، والأصل أن يقول: جزي بكسر الزاي، فقد أراد الشاعر أن يساوي بين الأنبياء اللذين ذكرهم في الجزاء، فجعل المساواة تتسحب على المادة اللغوية المتعلقة بالأنبياء، فقد استخدم المصدر (جزاء) مضافاً إلى النبي (يوسف)، واستخدم الفعل (جزي) مسنداً إلى "هارون وداود"، فالبؤرة الدلالية للسياق تقوم على الجزاء، لهذا تمسك بالفعل جزي دون غيره من الدوال على الرغم من الانزياح الذي وقع فيه.

(1) الغيل: الماء والشجر، عانة: اسم موضع بين الرقة وهيت. البراغيل: مفردة برغيل وبرغول، وهو ما قارب البحر من المياه.

(2) لسان العرب: نشف وجفّ.

وفي قوله:

وقعن أصلاً وعجنا من نجائبنا وقد تُحَيِّن من ذي حاجة سَفَرُ

وقع انزياح في قوله (أَصْلًا) والأصل أن يقول: أَصْلًا بضم الصاد. فالشاعر يرسم صورة فنية للسحاب المتراكم مشبهاً إياه بالنعام، ويضع الصورة في إطار زمني محدد وهو وقت الأصيل، فصورة السحاب وقت الأصيل أكثر جمالا من وقت آخر، لذا نرى الشاعر يحرص على وقت الأصيل في رسم الصورة الفنية في مواضع عدة .
وفي قول الشاعر :

قَوْمٌ يَظْلُونَ خُشْعًا فِي مَسَاجِدِهِمْ وَلَا يَدِينُونَ إِلَّا الْوَاحِدَ الصَّمَدَا

وقع انزياح في قوله: "خُشْعًا"، والأصل أن يقول: خُشْعًا بتشديد الشين وفتحها. فالدلالة تدور حول التقوى والإيمان، وذكر المساجد يقتضي الخشوع. عرضنا فيما تقدم لمسوغات الانزياح في الحركات، وخلصنا إلى أن الضرورة تتشأ من تمسك الشاعر بكلمة دون غيرها لتعبّر عما يجول في ذهنه من صور ومعانٍ، وأنه لا علاقة للوزن في نشوء الضرورة؛ بمعنى أن الانزياح هو الذي يخدم الوزن، ولكن لا علاقة للوزن في اختيار الكلمة التي وقع فيها الانزياح. وإذا كنا قد تحدثنا عن المسوغات الدلالية والفنية لاختيار الألفاظ التي وقع فيها انزياح، فما هي النتيجة الصوتية للانزياح؟ لقد أفرز الانزياح في الحركات بنيتين صوتيتين مختلفتين، الأولى: بنية صوتية إيجابية، والثانية: سلبية، أما الإيجابية فتتمثل بتوفر تتابع نطقي يتسم بالسهولة و السلاسة، وهذا يعني أن الانزياح أحدث أثرا إيجابيا في نطق الكلمة، ففي قوله:

حُشِدَ عَلَى الْحَقِّ عِافُو الْخَنَا أَثْفُ	إِذَا أَلَمْتُ بِهِمْ مَصِيبَةً صَبَرُوا
وَأَنَا لَصَبْرٌ فِي مَوَاطِنَ قَوْمِنَا	إِذَا مَا الْقَنَا الْخَطِيءُ عَلِمْتُ
أَلَا طَرَقْتَنَا لَيْلَةً أَمْ هِيَ ثَمَّ	بِمَنْزِلَةٍ تَعْتَادُ أَرْحَلَنَا فُضْلًا

تمثل الانزياح بتسكين الحرف الثاني المضموم في الأصل في قوله: "حُشْدٌ، لصَبْرٌ، فَضْلاً". وقد وفر التسكين سهولة في النطق؛ لأن الحرف الأول مضموم، وتتابع ضممتين يشكّل صعوبة في النطق، وقد نص سيبويه في "باب ما يسكن استخفاً وهو في الأصل متحرك"، بقوله: "وإذا تتابعت الفتحتان فإن هؤلاء يخفّفون أيضاً، كرهوا ذلك كما يكرهون الواوين، وإنما الضمّتان من الواوين، فكما تكره الواوان كذلك تكره الضمّتان؛ لأن الضمة من الواو، وذلك قولك: الرُّسُلُ، والطُّبُّ، والعُنُقُ، تريد: الرُّسُلُ، الطُّبُّ، العُنُقُ"⁽¹⁾. ولو تفحصنا الكلمات في الأبيات المتقدمة قبل الانزياح لتبين لنا أنها تشكّل مستويين من الصعوبة النطقية، المستوى الأول: تتابع ثلاث ضمات في قوله: "حُشْدٌ، صَبْرٌ"، فجاء التسكين للحرف الثاني خلاصاً من تتابع الضمات. والمستوى الثاني: تتابع ضممتين وفتحة في قوله: "فضلاً"، فجاء التسكين خلاصاً من تتابع الضممتين أولاً، وخلاصاً من تتابع الضمة والفتحة، فالضمة في آخر القناة الصوتية (الشفّتان)، والفتحة في أول القناة الصوتية. ويحقق التسكين - إضافة لما تقدم - أثراً ايجابياً آخر، يتمثل بإبراز صوت الحروف التي سكنت وهي الحروف المهموسة "وذلك لأن من الحروف حروفاً إذا وقفت عليها لحقها صوت ما من بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصوت، وتضاءل للحس..."⁽²⁾. وفي قوله:

أَتَانِي وَذُونِي الزَّابِيَانُ كِلَاهُمَا وَدَجَلَةُ أَنْبَاءٍ أَمْرٌ مِنَ الصَّبْرِ⁽³⁾
يَجِدُنْ عَنِ الْمُسْتَخِيرِينَ وَأَتَّقِي كَلَامَ الْمَنَادِي إِنْ خِائِفَ حِذْرٍ

تمثل الانزياح بتسكين الحرف الثاني المكسور في قوله: "الصبر، حذر" فقد وفر التسكين سهولة في النطق، "وإنما حملهم على هذا أنهم كرهوا أن يدفعوا ألسنتهم

(1) سيبويه: الكتاب. ج4، ص114.

(2) ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. 57/1.

(3) الزابيان: غران، وهما الزاب الأعلى والزاب الأسفل. ينظر: المصدر نفسه.

عن المفتوح إلى المكسور، والمفتوح أخف عليهم، فكرهوا أن ينتقلوا من الأخف إلى الأثقل⁽¹⁾.

أما البنية الصوتية السلبية فتتمثل في قوله:

لا يستقل رجال ما يحمّله ولا قريبون من أخلاقه العُظم
إذا اليعافير في أظلالها لجأت لم تستطع شأوها المقصوفة الحُرْد

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن مما أدى إلى تتابع ضمتين، وهو تتابع يسبب صعوبة في النطق. كما أسلفنا.. ولا يقتصر الأثر السلبي للانزياح على تحريك الساكن بالضم، فقد ورد تحريك الساكن بالكسر في قوله:

لئن حلفت لقد أصبحت شاكرها لا أحلف اليوم من هاتا على إثم

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن بالكسر في قوله: "إثم" فتتابعت كسرتان، وهو تتابع مكروه⁽²⁾. وينبغي أن ننوه إلى أن تحريك الساكن لا يسبب صعوبة في النطق في جميع الحالات، فقد يحرك الساكن فينجم سهولة في النطق، ففي قوله:

هل يسليئك عما لا يفين به شحط بهن لبين النية الفرب

فقد تحرك الحرف الثاني الساكن في قوله: "الفرب"، فتتابعت فتحتان، وتتابع الفتحتين لا يشكل صعوبة في النطق. وجملة القول إن صعوبة النطق الناجمة عن تسكين المتحرك أو تحريك الساكن منوطة بحركة الحرف السابق لحركة الحرف التي وقع فيها انزياح، فإذا تحرك الحرف الساكن بضمّة وكان الحرف السابق محركاً بضمّة، فإن صعوبة النطق تنجم من تتابع الضمتين، وإذا تحرك الحرف الساكن بكسرة، وكان الحرف السابق محركاً بكسرة، فإن صعوبة النطق تنجم من تتابع الكسرتين.

(1) سيويه: الكتاب 114/4.

(2) سيويه: الكتاب. ج4، ص115.

الطاء

1- الطي

الطَيُّ نَقِيضُ النَّشْرِ، وَيُقَالُ طَوَيْتُ الصَّحِيفَةَ أَطَوَيْهَا طَيًّا. وَالطَّيُّ فِي الْعَرُوضِ حَذْفُ
الرَّابِعِ مِنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِي السَّرِيعِ وَالرَّجَزِ وَالْمُنْسَرَجِ وَغَيْرِهَا. كَقَوْلِ الشَّاعِرِ مِنَ السَّرِيعِ:
مَقَالَةُ السَّوءِ إِلَى أَهْلِهَا أَسْرَعُ مَنْ مَنَحَدَرِ السَّائِلِ

ب-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب- -ب-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-
متفعّلن مستعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن

ومن الرجز:

فِي بَلَدٍ يَحْرُمُ صَيْدٌ وَحَشَهُ وَهِيَ بِهِ تُحْلَى صَيْدُ الْإِنْسِ
-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب- -ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-
مستعلن مستعلن متفعّلن مستعلن متفعّلن مستفعل

ومن المنسرح:

لَمْ تَرَ إِلَّا السِّدْمُوعَ بِأَكْيَافِهِ تَسْفَحُ مِنْ مَقْلَةٍ عَلَى خَدِ
-ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب- -ب-ب-أ-ب-ب-أ-ب-ب-
مستعلن مفعلات مستعلن مفعلات مستعلن مستفعل

العين

1- العروض (علم العروض)

يعرفه ابن جني بقوله: اعلم أن العروض ميزان شعر العرب، وبه يعرف صحاحه من مكسوره، فما وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعرا، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعرا، وإن قام ذلك وزنا في طباع أحد لم يحفل به حتى يكون على ما ذكرنا.⁽¹⁾ والعروض ميزان الشعر، لأنه يعارض بها.⁽²⁾ وأصل العروض في اللغة الناحية، ومنه قولهم: أنت معي في عروض لا تلائمني، أي في ناحية، كما في قول الشاعر:

فإن يعرض أبو العباس عني ويركب بي عروضاً عن عروض

ولهذا سميت الناقعة عروضاً؛ لأنها تسير في ناحية دون ناحية أخرى. ويحتمل أن العروض سمي بهذا الاسم؛ لأنه من ناحية علوم الشعر، أو لأن الشعر يعرض عليه، فما وافقه كان صحيحاً وما خالفه كان فاسداً.⁽³⁾ ويقال أن علم العروض سمي بهذا الاسم نسبة إلى مكة التي تقع في وسط أو عرض الجزيرة العربية، فالأعراس قري بين الحجاز واليمن، وقولهم استعمل فلان على العروض وهي مكة والمدينة

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان: العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. ط 1، دار القلم، الكويت، 1987، ص 50

(2) لسان العرب: عرض

(3) التبريزي، الخطيب: الكافي في العروض والقوافي. ص 17

واليمن⁽¹⁾، وأن الخليل بن أحمد الفراهيدي ألهم علم العروض أثناء طوافه بالبيت العتيق في مكة. ويقال أن العروض سمي عروضاً تشبيهاً بالعروض وهو عُرُضُ الجبل، وقيل هو ما اعْتَرَضَ في مَضِيقٍ منه والجمع عُرُضٌ⁽²⁾، بجامع الصعوبة في كليهما، فالمشي بين جبلين صعب وعلم العروض صعب كذلك، وهي تعليلات لا صحة لها ولا يلتفت إليها.

2- العروض (تفعيلة العروض)

تسمى التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول عروضاً، وهي تقع وسط بيت الشعر، وكذلك تسمى الخشبة التي توضع وسط البناء (البيت) عارضة، وقد سمي وسط البيت عَرُوضاً، لأن العروض وسط البيت من البناء، والبيت من الشعر مَبْنِيٌّ على بناء البيت المسكون للعرب، فقَوَامُ البيت من الكلام عَرُوضُهُ، كما أن قَوَامَ البيت العارضة التي في وسطه فهي أَقْوَى ما في البيت، فلذلك يجب أن تكون العروض أقوى من الضرب.⁽³⁾

ومنهم من ذهب إلى أن لفظ "العروض" مؤنثة؛ لأنها مشتقة من أحد وجهين، إما من قولهم: ناقة عروض، أي صعبة لم ترض، وإما من العروض التي هي الناحية والطريق؛ يقال: فلان أخذ في عروض فلان. قال الأخنس بن شهاب بن شريق التغلبي: لكل إناس من معد عمارة عروضٌ إليها يلجؤون وجانب

ومن رواه، عَرُوض، بضم العين، جعله جمع عَرُضٍ، وهو الجبل. فكان العروض ناحية من العلم، وهو أقرب الوجهين إلى اشتقاقها.⁽⁴⁾

والمقصود بقوة تفعيلة العروض أن العلل العروضية التي تصيب تفعيلة العروض أقل من العلل العروضية التي تصيب تفعيلة الضرب وبخاصة علل النقص،

(1) لسان العرب: عرض

(2) لسان العرب: عرض

(3) لسان العرب: عرض

(4) الحميري، نشوان بن سعيد: الحور العين. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي - القاهرة، 1948، ص 52

وإذا اقتضى الأمر تمثيلاً على أن العروض أقوى من الضرب فإننا نشير إلى علل النقص في تفعيلة (مستفعلن) في الرجز التي يطرأ عليها الخبن والطبي في العروض، فنتحول مستفعلن إلى متفعلن (ب - ب -) ومستعلن (- ب ب -)، أما في الضرب فيطرأ عليها الخبن والطبي والقطع، فنتحول مستفعلن إلى متفعلن (ب - ب -) ومستعلن (- ب ب -) ومستفعل (- - -) ومتفعل (ب - -)، واستثناساً بما تقدم فإن قوة تفعيلة العروض في وسط بيت الشعر تتأخر قوة العارضة في وسط البناء (البيت).

3- العصب

عَصَبَ رَأْسَهُ وَعَصَبَهُ تَعْصِيماً شَدّاً، واسم ما شُدَّ به الْعِصَابَةُ، وَتَعْصَبَ أَيَّ شَدّاً الْعِصَابَةُ وَالْعَصَبُ فِي عَرُوضِ الْوَاقِعِ إِسْكَانُ لَامٍ مُفَاعَلَتَنِ وَرَدُّ التَّفْعِيلَةِ بِذَلِكَ إِلَى مُفَاعِيلَتَيْنِ.⁽¹⁾ وَإِنَّمَا سُمِيَ عَصَباً لِأَنَّهُ عُصِبَ أَنْ يَتَحَرَّكَ أَيَّ قُبُضٍ، أَوْ لِأَن حَرَكَتَهُ أَخَذَتْ فَمَنْعَ عَنِ الْحَرَكَةِ، وَكُلُّ شَيْءٍ عَصَبَتْهُ فَمَنْعَتْهُ عَنِ الْحَرَكَةِ فَهُوَ مَعْصُوبٌ.⁽²⁾ فَالْعَصَبُ الْعَرُوضِيُّ يَفِيدُ الشَّدَّ وَمَنْعَ الْحَرَكَةِ، وَهُوَ يَنْظُرُ عَصَبَ الرَّأْسِ بِالْعِصَابَةِ. وَمِثَالُهُ قَوْلُ الشَّاعِرِ:

وكنيت إذا سألت القلب يوما تولى الدمع عن قلبي الجوابا

ب-ب-ب-اب- - -اب- - -ب- - -ب- - -اب- - -اب- - -
مفاعلتن مفاعلتن فاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فاعلتن

4- العصب

العضب في اللغة القطع، وتدعو العربُ على الرجل فتقول ما له عَضْبُهُ اللَّهُ ؟
يَدْعُونَ عليه بقطع يده ورجله. وناقية عَضْبَاءُ مَشْقُوقَةُ الْأُذُنِ، وكذلك الشاةُ، وَجَمَلٌ
أَعَضَبُ كذلك، والعَضْبَاءُ من آذان الخَيْلِ التي يُجَاوِزُ الْقَطْعُ رُبْعَهَا، وشاةُ عَضْبَاءُ

1) لسان العرب: عصب

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 52

مكسورة القرن، والدُّكْر أَعْضَبُ، وقد يكون الْعَضْبُ في الأذن أيضاً، فأما المعروف ففي القرن وهو فيه أكثر⁽¹⁾ والعَضْبُ أن يكون البيت من الوافر أخرم⁽²⁾ فإذا خُرمت تفعيلية مفاعلتن (فاعلتن - ب ب -) فتتقل إلى مفتعلن (- ب ب -)،⁽³⁾ كما في قول الشاعر:

إن نزل الشتاء بدار قوم تجنب جار بيتهم الشتاء

- ب ب - أب - ب ب - أب - - ب ب - أب - ب ب - أب -

مفتعلن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

5- العقص

العَقَصُ هو التواء القرن على الأذنين إلى المؤخر وانعطافه، وتيسُّ أعْقَصَ، والأنثى عَقِصَاءٌ، والعَقِصَاءُ من المغزى التي التوى قرناتها على أذنيها من خلفها. والعَقَصُ أن تأخذ المرأة كلَّ خُصْلة من شعرها فتلويها ثم تعقدها حتى يبقى فيها التواء ثم تُرسلها، فكلُّ خُصْلة عَقِيصَة. وعَقَصُ الشعر ضَفَرُهُ وليُّه على الرأس.⁽⁴⁾ والعقص في العروض هو تحول تفعيلية مفاعلتن (ب - ب ب -) في الوافر إلى (مفعول - - ب)، نحو قول الشاعر⁽⁵⁾:

لولا ملك رؤوف رحيم تداركني برحمته هلك

- - باب - ب - - أب - - ب - ب - أب - ب ب - أب -

مفعول مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

1 لسان العرب: عضب

2 تاج العروس: عضب

3 انظر: العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. ص 115

4 لسان العرب: عقص

5 التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 57

وهذا التحول مركب من عدد من الزحافات التي طرأت على التفعيلة الأصلية، وأولها إسكان اللام (مفاعلتن ب - - - - -)، وثقل التفعيلة إلى (مفاعيلن ب - - - - -)، وثانيها الخرم (فاعيلن - - - - -)، وثالثها حذف النون (فاعيل - - - - -)، وثقل التفعيلة إلى (مفعول - - - - - ب). فما حدث للتفعيلة هو التواء وانعطاف وتداخل يشبه التواء القرنين وانعطافهما، والتواء ضفائر شعر المرأة.

6- العقل

أصل العقل مصدر عَقَلْتُ البعير بالعِقال، وهو حَبْلٌ تُثْبِتُ به يد البعير إلى ركبته فتُشَدُّ به وهو التواء في رجل البعير واتساعٌ وقد عَقِلَ. ⁽¹⁾ والعقل في العروض عند ابن جني حذف الياء من (مفاعيلن) فيبقى (مفاعِلن) ⁽²⁾، وكذلك في اللسان، فالعلاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي تتمثل بالمنع وتقييد الحركة؛ فكما يُمنع البعير من المشي أو يُقيد حركته، كذلك يحدث للتفعيلة، وقيل سمي عقلاً من العقل، ومعناه المنع، ويقع العقل في مفاعِلتن فتُحذف منه اللام، فيمتنع إذ ذاك حذف نونه حذراً من اجتماع أربعة أحرف متحركة إذ كان الجزء الواقع بعده مفتوحاً بوتر مجموع. ⁽³⁾ ومثاله قول الشاعر ⁽⁴⁾ :

مَنْ أَزِلْ لِفَرْتَيْ قِفَارْ كَأَنَّمَا رَسُومُهَا سُطُورْ

- ب-ب-ب-ب-ب - ب-ب-ب-ب-ب

مفاعِلن مفاعِلن فَعولُن مفاعِلن مفاعِلن فَعولُن

ويوضح التبريزي ما تقدم بأن (مفاعلتين ب - ب ب -) إذا صارت (مفاعيلن ب - - -) أي إذا أصابها العصب (كما تقدم بيانه) فيجوز أن تُحذف

(1) لسان العرب: عقل

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. ص 82

(3) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 83

(4) لسان العرب: عقل

الياء منها فتصبح (مفاعلن ب - ب -) ويعرف العقل بقوله: والمعقول ما سقط خامسه (الياء) بعد سكونه (سكون اللام) (1).

7- العلة

يسمى التغير الذي يحدث في تفعيلتي العروض والضرب علة، وهو تغيير يلتزم في أبيات القصيدة كلها. أما التغير الذي يحدث في الحشو فيسمى الزحاف. ولعل تسمية العلة تعود إلى معنى الملازمة الدائمة، فالشخص المعتل هو المريض الذي تلازمه في حياته علة ما، كذلك التغير الذي يصيب تفعيلية العروض، أو تفعيلية الضرب تلازم أبيات القصيدة كلها. ويجسد الشكل الآتي الفرق بين موضع الزحاف وموضع العلة في بيت الشعر.

الشطر الأول		الشطر الثاني	
الزحاف	العلة	الزحاف	العلة

والبيتان الآتيان يمثلان تغير الزحاف وثبات العلة

حيّ المنازل بين السّفح والرّحب لم يبق غيرُ وشوم النار والحطب

- - ب - أب - ب - ١ - - ب - أب - ب - ١ - - ب - أب - ب -

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وعقّر خالداً حول قبّتها وطامس حبشيّ اللون ذي طيب

ب - ب - ١ - ب - ١ - - ب - أب - ب - ب - أب - ب - ١ - - ب - أب - ب -

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ أن الزحاف في الحشو لم يثبت على حالة، فقد جاءت مستفعلن

(- - ب -) في البيت الأول تامة، وفي البيت الثاني جاءت مخبونة (متفعلن) في

موضعين. أما العلة فقد ثبتت في تفعيلتي العروض والضرب (فعلن ب ب -) في

البيتين .

(1) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 54

وتنقسم العلل إلى قسمين: (1)

1 - علة الزيادة

العلة	تعريفها	التفاعيل	حالة التفعيلة بعد الزيادة
الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	فاعلن متفاعلن	فاعلاتن متفاعلاتن
التذييل	زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع	متفاعلن مستفعلن فاعلن	متفاعلان مستفعلان فاعلان
التسبيغ	زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن	فاعلاتان

2 - علة النقص

بعض عسل النقص	أمثلة من التفاعيل	حالة التفعيلة بعد النقص
الحذف	مفاعيلن فعولن	مفاعي فعو
القطع	فاعلن مستفعلن	فاعل مستفعل
القصر	فاعلاتن فعولن	فاعلات فعول
البتر	فعولن	فع
الحذف	متفاعلن	متفا

والجدول الآتي يبين الزحاف والعلة في التفعيلة الواحدة. (2)

(1) انظر: الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1997، ص 17، 19

(2) انظر: عبد اللطيف، محمد حماسة: البناء العروضي للقصيدة العربية. دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1999،

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

التفعيلة	ما تكون عليه في الزحاف	ما تكون عليه في العلة
1- فعولن	فعول	فعو- فعول- فع
2- فاعلن	فاعل- فَعِلنْ	
3- مفاعيلن	مفاعيلن- مفاعيلْ	مفاعي (فعولن)
4- مستفعلن	مفتعلن- متفعلن- متعلنْ	مستفعلان مستفعلْ
5- فاعلاتن	فاعلاتن- فاعلاتْ	فاعلا- فِعالَتْ
6- مفاعلاتن	مفاعلاتن (بإسكان اللام)	مفاعلْ (فعولن)
7- متفاعلن	متفاعلن (بإسكان التاء)	متفاعيلن- متفا- متفا- متفاعلان- متفاعلاتن
8- مفعولاتْ	مفعولاتْ	مفعلا- مفعلاتْ

العلل الجارية مجرى الزحاف

هي العلل التي تأخذ صفة الزحاف في عدم اللزوم، فإذا عرضت لم يجب على الشاعر التزامها؛ بل جاز له تركها والعود إلى الأصل. وتلك العلل كثيرة أغلبها لم يقع في الشعر العربي إلا نادراً نحو الخزم وهو زيادة حرف إلى أربعة أحرف في صدر الشطر الأول من البيت، أو حرف أو حرفين في أول العجز وشذ بأكثر من أربعة في أول الصدر وبأكثر من حرفين في أول العجز مثاله في الشطر الأول بحرف قول الشاعر:

وكان أبانا في أفانين وِدْقَه كبير أناس في بجاد مزْمَل

فكلمة كان وزنها فعول وزيدت قبلها الواو.

ومنها الخرم، بالراء وهو اسم يطلق بالمعنى العام على إسقاط أول الوجد المجموع في أول شطر من البيت وتختلف أسماؤه بحسب موقعه، ولا يكون إلا في التفاعيل المبدوءة بوجد مجموع وهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلاتن، وقد يقع فيها وحده أو يجتمع مع علة أخرى.

ومنها علة التشعيت وهو حذف أول الوجد المجموع؛ مثل فاعلاتن تحذف عينها فتصير فالاتن وتحول إلى مفعولن. ومثل فاعلن تصير فالن وتحول إلى فعلن. والحذف وبه تصير فاعولن فعو وتحول إلى فعل.⁽¹⁾

1) انظر: مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 24

الفين

1- الغاية

الغاية في اللغة مَدَى الشيء و أَقْصَاهُ، والغاية في العروض هي التغيرات التي تصيب تفعيلة الضرب، وهي المَقْطُوعُ والمَقْصُورُ والمَكْشُوفُ والمَقْطُوفُ، وهذه لا تكون في حَشْوِ البيتِ وسُمِّيَ غَايَةً لأنه نهاية البيت. ⁽¹⁾ ففي قول الشاعر:

هذه كؤوسي مرة كالردي ما ملؤها إلا عصير الهموم

- - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب - - - - ب -

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

جاءت التفاعيل تامة صحيحة باستثناء تفعيلة الضرب. ويحدد التبريزي التغيير بثلاثة أشياء: إسقاط حرف متحرك، وإسقاط زنة حرف متحرك، وزيادة لم تكن في الأصل. ⁽²⁾ وقد حدثت زيادة على الأصل (زيادة حرف ساكن) في تفعيلة الضرب.

(1) لسان العرب: غوي. وانظر: القيرواني: العمدة، ج 1، ص 147

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 142

الفاء

1- الفاصلة

الفاصلة نوعان؛ فاصلة صغرى وهي أربعة أحرف من التفعيلة، ثلاثة أحرف متحركة والرابع ساكن، نحو تفعيلة (متفاعِلن) فالجزء الأول منها (مُتَفًا) أربعة أحرف، ثلاثة منها متحركة، والرابع ساكن. والنوع الثاني فاصلة كبرى، وهي خمسة حروف، أربعة منها متحركة والخامس ساكن، نحو تفعيلة (فعلتن). وقال الخليل: فإن اجتمعت أربعة أحرف متحركة فهي الفاضلة بالضاد المعجمة مثل فعلتن.⁽¹⁾

2- الفصل

الفصل كل عَرُوض (تفعيلة العروض) بُنيت على ما لا يكون في الحشو، كمفاعِلن في الطويل، فإنها فصل لأنها قد لزمها ما لا يلزم الحشو، لأن أصلها مفاعيلن، والعروض قد لزمها مفاعِلن فهي فصل. وإنما سميت فصلاً؛ لأن تفعيلة العروض نصف البيت.⁽²⁾ ويوضح، التبريزي تعريف الفصل بقوله: كل تغير اختص بالعروض ولم يجز مثله في حشو البيت، ويكون في إسقاط حرف متحرك فصاعداً. وبيان هذا أن كل عروض ثبتت أصلاً أو اعتلالاً على ما يكون في الحشو نحو

(1) لسان العرب: فصل. وانظر: القيرواني: العملة، ج، 1، ص 138. و المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في

تمجيد الله والمواعظ. ص 40

(2) لسان العرب: فصل .

(مفاعِلن) في عروض الطويل، لأنها تلزم، وهي لا تلزم في الحشو، و (فاعِلن) في عروض المديد و (فعلن) في عروض البسيط، فكل عروض جاز أن يدخلها هذا التغيير سميت باسم ذلك التغيير وهو الفصل. ومتى لم يدخلها هذا التغيير سميت صحيحة⁽¹⁾.

ولو تأملنا الأبيات الآتية من بحر الطويل

رمانى بحر الشوق برد نسيمها أحدثت عن حرّ مذيّب من البرد

ب - - - أب - - - أب - باب - ب - - أب - - - أب - - - أب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وما طابَ عرفاً من سراها وإنما تطيّبُ في جنح الدجى بسرى هند

ب - - - أب - - - أب - باب - ب - - أب - - - أب - - - باب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

حدا بالأسى شوقي رواحِل أدمعى فكم خدّ الخد الذي فوقه تخدي

ب - - - أب - - - أب - باب - ب - - أب - - - أب - - - أب - - -

فعولن مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

لتبين لنا أن تفعيلة العروض لزمّت حالة واحدة (مفاعِلن) على الرغم أن أصلها (مفاعيلن).

(1) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 142

القاف

1- القافية

قافية الرأس مؤخره، والقافية في الشعر سميت قافية لأنها تقفو البيت، أو لأن بعضها يتبع أثر بعض⁽¹⁾ ويقارب القرطاجني بين موقع القافية في بيت الشعر ومكونات الخيمة بقوله: ((يحسن في القافية أن يقال فيها أنها جعلت العروض رأس الخباء وما يعال به العمود، فأحكمت هيأتها لذلك وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمتة السفلى، وجعلوا اطراد النظام المتناسب ما بين مبدأ البيت ومنتهى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت. ومما يقوى أن العروض كموصل القائمتين أن كثيرا من الأعاريض القصار والتي قد نقص بعض أجزائها لا يجعلون لها أعاريض كمشطرات الرجز أو لا يحافظون على وضعها ولا يرتبطون في ذلك إلى هيأت محفوظة))⁽²⁾، ((فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي وتأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكين؛ والثانية جهة صحة الوضع؛ والثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ والرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهاار الإحسان أو الإساءة. ولكون القافية يجب أن يتحفظ فيها من هذه الجهات الأربع قال بعض العرب لبنية: (اطلبوا الرماح

(1) لسان العرب: قفو

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 257

فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي موافقه. فإن صحت استقامت جريته وحسنت موافقه ونهاياته))) (1).

والقافية تمنح الشعر تأثيراً موسيقياً مضافاً إلى ما يعطيه الوزن، وتضفي عليه نغماً خاصاً من خلال انسجام الأصوات، والتمكن منها برهان على مقدرة الشاعر، ووسيلة لجذب الانتباه، كما أنها تضفي على القصيدة مسحة من الجلال، وتعين الذاكرة على الاحتفاظ بتسلسل الأبيات، وتشحذ حاسة التوقع عند السامع، وتعين على جعل النظم أكثر وضوحاً، وأشدّ قابليةً للحفظ، وتربط بين أبيات القصيدة الواحدة برباطٍ مشترك. وإذا كان الشعرُ يتميزُ بأنه كلامٌ ذو إيقاعٍ موسيقي، فلا بد أن تكون الأذن هي الوسيلة الأولى للفرقة بين مستويات الشعر المختلفة. (2)

ويشكل تعريف القافية خلافاً بين العروضيين، ويمكن تصنيف اختلاف تعريف القافية على النحو الآتي:

1- قال الخليل بن أحمد: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن. (3) والقافية على هذا المذهب، تأتي جزءاً من كلمة، أو كلمة واحدة، أو كلمتين. ففي قول المتنبي:

شمس ضحاها هلال ليلتها در تقاصصـيـرها زبرجـدهـا

القافية (زبرجدها)، لأن آخر البيت هو الألف، وأول ساكن من الكلمة هو حرف الراء، والحرف المتحرك الذي يقع قبل الساكن هو الباء، فالقافية جزء من (زبرجدها) وفي قول الشاعر:

تزود إلى يوم الممات فإنه ولو كرهته النفس آخر موعد

(1) القرطاجي، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 271

(2) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر " قصيدة النثر "، عُقدت هذه الندوة بقاعة الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

(3) لسان العرب: قفو.

فالقافية (موعد)؛ لأن آخر البيت حرف الدال، وأول ساكن هو حرف الواو،
والحرف المتحرك الذي يقع قبل الساكن هو الميم، فالقافية كلمة (موعد).
وفي قول الشاعر:

لكل ما يؤذي وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم

فالقافية كلمتان، لأن آخر حرف من البيت حرف الميم، وأول ساكن هو
حرف الميم في (لم)، والحرف المتحرك الذي وقع قبل الساكن هو اللام، فالقافية
كلمتان (لم ينم).

2- قال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو
الكلام، وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف، لأن القافية مؤنثة،
والحرف مذكر. ولو قال لك شاعر: اجمع لي قوافي، لم تجمع له أنصافاً،
وإنما تجمع له كلمات، نحو: غلام وسلام.⁽¹⁾

3- قال الفراء يحيى بن زياد في كتاب حروف المعجم: إن القافية هي حرف الروي،
واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين.⁽²⁾

4- قال قطرب: القافية الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وهو المسمى رَوِيًّا.⁽³⁾
وينفي الأخفش أن يكون الروي هو القافية بقوله: ومن زعم أن حرف الروي هو
القافية، لأنه لازم، نقول له: صحة البيت لازمة، فهلاً تجعلها قافية. وتأليفه لازم
له وبناءه، فهلاً تجعل كل واحد من ذا قافية؟ فإن كانت الحروف هي
القوافي، فقد اتفقت في قال وقيل، لأنهما لآمان. وإذا سمعت العرب مثل هذا
قالوا: اختلفت القوافي. فقولهم: اختلفت القوافي، يدل على أنهم لا يعنون الحروف.
وجميع من ينظر في الشعر إذا سمع مثل هذا قال: اختلفت القوافي. فقولهم:
اختلفت القوافي، يدل على أنهم لا يعنون الحروف.⁽⁴⁾

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 4 - 6

(2) القيرواني: العمدة. ج 1، ص 153

(3) لسان العرب: قفو

(4) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 4 - 6

5- بعض العرب يجعل القافية هي القصيدة كلها ، ويروي الأخفش: سمعت عربياً يقول: عنده قوافٍ كثيرةٌ، فقلت: وما القوافي؟ فقال: القصائد وسألت آخر فصيحاً. فقال: القافية القصيدة. ثم أنشد:

وقافية مثل حد السنا ن تبقى ويهلك من قالها

يعني القصيدة. وفي قول آخر:

نبئت قافية قلت تتاشدها قوم سأترك في أعراضهم ندبا⁽¹⁾

6- جعل بعض العرب البيت قافية. قال حسّان:

فنحكم بالقوافي من هجانا ونضرب حين تختلط الدماء⁽²⁾

ويرى السكاكي أن تسمية البيت أو القصيدة قافية هو من باب إطلاق اسم اللازم على الملزوم وباب تسمية المجموع بالبعض.⁽³⁾ وقال الأزهري: العرب تسمي البيت من الشعر قافية، وربما سمو القصيدة قافية.⁽⁴⁾

7- جعل بعض العرب القافية كلمتين. يروي ابن رشيق انه سأل أعرابيا أنشد:

بنات وطاء على خد الليل
لأم من لم يتخذهن الويل

فقلت: أين القافية؟ فقال: خد الليل، لأنه إنما يريد الكلام الذي هو آخر البيت، لا يبالي قل أو كثر.⁽⁵⁾

ولما كانت قيمة القافية تكمن في الموسيقى التي تتبع منها، على اعتبار أنها رابط موسيقي بين أبيات القصيدة، أو إشارة صوتية على انتهاء البيت؛ فينبغي تسخير التباين في تعريف القافية للكشف عن المستوى الموسيقي لها، وهذا يعني

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، ص 1 - 4

(2) القيرواني: العمدة، ج 1، ص 153

(3) انظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، ص 689

(4) لسان العرب: قفر

(5) القيرواني: العمدة، ج 1، ص 153

الإفادة من كل التعريفات السابقة تحقيقاً للإيقاع؛ فالقصيدة التي يقتصر فيها الإيقاع على تردد حرف الروي وحده، تعد القافية فيها حرف الروي، لأنه الوحدة الموسيقية الوحيدة التي تشكل إيقاع القافية، "وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية".⁽¹⁾

التعالق النفسي للقافية

ينبه القرطاجني إلى التعالق بين القافية ومعنى البيت بقوله: ((فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به. فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه؛ وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشدّه تلبساً بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل))⁽²⁾

وقد تبين أن الشعراء لهم مذهبان في بناء الشعر، وأن كل مذهب له ثلاثة مآخذ. فالمذهب المختار - وهو بناء البيت على القافية - يحسن فيه بناء البيت بأسره على القافية إذا لم يحتج فيه إلى مناسب متقدم، أو إذا احتيج وتيسر وجه المناسبة، ويحسن أن يبني عليها من أول الشطر الثاني أو ما يتصل به مما قبله حيث يكون البيت وصلة بين فصلين أو طرقي فصل، ثم يبني الشطر الأول بعد عدم صعوبة القافية على عبارة تليق بما تقدم عليها وتأخر عنها، وذلك غير عزيز.

فأما بناء أكثر البيت على القافية فيقع فيه التكلف كثيرا، لأنه لا يخلو من أن يكون الطرف المتقدم في المبني من المعنى مناسبا للبيت الذي قبله فيكون ما يقدم عليه لتكميل البيت فضلا لا يحتاج إليه، وإن لم يكن مناسبا لما تقدم فبعيد أن تقع قبله لفظة أو لفظتان تنسب إليه وإلى ما تقدم انتسابا قويا، فيقع التكلف أيضا.

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 247

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 275

وأما المآخذ الثلاثة في المذهب الثاني فقل ما تخلو من التكلف. وأشدها إغراقاً في التكلف ما بني أكثر البيت على أوله ثم استؤنف بعد ذلك النظر في القافية.

وقد يعرض للخواطر في حال جمامها نهز في نظم الكلام فينتظم البيت كله دفعة في غاية السهولة والبعد عن التكلف. واتفاق مثل هذا للمطبوعين كثير. ووجوه اجتلاب الخواطر للكلام وطروء عليها كثيرة. وإنما ذكرت منها ما تيسر.⁽¹⁾ ويقودنا اختلاف العروضيين في تعريف القافية إلى اختيار مساحة إيقاعية واسعة للقافية من خلال ترجيح تعريف الخليل بن أحمد، وبغني هذا الاعتماد عن تعريف الأخفش (آخر كلمة في البيت)، وعن تعريف الفراء (حرف الروي)، فكما تعددت الأصوات الإيقاعية في مساحة القافية ارتفع المستوى الإيقاعي، وهو أمر يتكفل به تعريف الخليل للقافية.

ويفضي حد القافية عند الخليل إلى تأمل الأصوات المجاورة للروي بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافية التي تعتمد على التنوع والتناسب والتوافق، ومن التشكيلات الإيقاعية التي يمكن دراستها وفق تعريف الخليل بن أحمد ما يلي:

1- الإيقاع المتجانس أو المزدوج

وهو تردد صوت الروي في كلمة القافية. وقد يأتي الصوت المتردد مجاوراً للروي، ومفصولاً عنه بأحد أصوات الردف، ويمكن تسمية الأول بالإيقاع المتجانس القصير، والثاني بالإيقاع المتجانس الطويل، والفرق بين النوعين فرق في المدة الزمنية التي يستغرقها الصوتان المتجانسان، فالتردد التجاوري أقصر زمناً من التردد المفصول بأحد أصوات الردف، وعليه فإن التردد المفصول أكثر ثراءً لإيقاع القافية، لأنه كلما طال زمن النطق بالصوت زاد الوضوح الصوتي السمعي، وتمكن المتكلم من ترنيم وتنغيم الصوت، ومن إيصاله إلى أذن المتلقي واضحاً ومؤثراً. ففي قصيدة

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 281

تنتهي أبياتها بكلمات (دلال، طلال، زلال، قلال، ظلال، الأغلال، حلال) يتكون التشكيل الإيقاعي أو المساحة الإيقاعية من (لال) .

ويأتي الإيقاع المتجانس أو المزدوج إفراديا وثنائيا: فالإفرادي هو تردد صوت واحد قبل الروي، نحو قول ابن دريد في مقصورته:

وَلَوْ أَشَاءَ ضَمَّ قَطْرِيهِ الصَّبَا عَلَيَّ فِي ظِلِّي نَعِيمٌ وَغِنَى
وَلَا عَبَّيْتُ غَادَةً وَهَنَائِسَةً تُضْنِي وَفِي تَرْشَافِهَا بُرءُ الضَّنَى

تردد صوت النون قبل الروي فأضاف إيقاع الغنة إلى الإيقاع الرئيس نغمة موسيقية جديدة. وصوتا الغنة (الميم والنون) من الأصوات الأثيرة التي تملك تأثيرا نفسيا مائزا وذلك أن الغنة ((نغم شجي تعشقه الأذن وتلذذ النفس، ولذلك يكثر دخوله في ترتيب مفردات اللغة تطريباً وتشجية، فنرى منه الكثير المكرر في تضاعيف الكلام وقوافيه)).⁽¹⁾ والثنائي وهو تردد صوتين قبل الروي، نحو قول ابن دريد في مقصورته:

1) وَقَدْ سَمَا عَمَرُو إِلَى أَوْتَارِهِ فَاحْتَطَّ مِنْهَا كُلُّ عَالِي الْمُسْتَمَى
2) فَاسْتَنْزَلَ الزَّيَّاءَ قَسْرًا وَهِيَ مِنْ عُقَابِ لُوحِ الْجَوِّ أَعْلَى مُنْتَمَى
3) وَسَيْفٌ اسْتَعَلَّتْ بِهِ هِمَّتُهُ حَتَّى رَمَى أَبْعَدَ شَأْوِ الْمُرْتَمَى

فقد تردد صوتا التاء والميم قبل الروي مما وفر ثلاث وحدات إيقاعية للقافية وهي التاء والسين والألف المقصورة، ولا يخفى أن المستوى الإيقاعي للمزدوج الثنائي أعلى من المزدوج الإفرادي من حيث عدد الأصوات المتجانسة التي تقع قبل الروي في الأبيات المتتابعة، فكلما زاد عدد الأصوات زاد المستوى الإيقاعي. ويوفر تردد الصوتين تنوعا إيقاعيا لقافية البيت الواحد، إذ ينتقل الإيقاع من الهمس في التاء إلى الجهر في الميم .

1) شفيح السيد: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط1، 1978، ص 12.

2 - الإيقاع المتقطع

هو تردد صوت ما قبل الروي، ويأتي مجاوراً، أو مفصلاً عنه بصوت من أصوات الردف، وينتج عن هذا التردد إيقاع جديد يعمل على توسيع المساحة الموسيقية للقافية؛ فبدلاً من قصر الإيقاع على تردد صوت الروي وحده، فإن الإيقاع يتشكل من تردد صوتين في عدد من قوافي الأبيات. فلو نظرنا في قصيدة رويها الباء - مثلاً - لتبين لنا أن صوت الراء قد تردد مجاوراً للروي في قوله: "القرب، العرب، كرب، الحرب، السرب، الدرب، الجرب، الضرب، الكرب، زرب، السرب، الحرب، وأن صوت الهاء قد تردد مجاوراً للروي في قوله: "شهب، سهب، الصهب، نهب، الشهب، الشهب. فقد أضاف صوتا الراء والهاء نغمتين جديدتين لإيقاع القافية الذي أصبح يتشكل من إيقاع دائم يمثله صوت الروي (الباء)، وإيقاع متقطع يمثله صوتا الراء والهاء المجاورين للروي.

3 - الإيقاع الإبدالي

هو إبدال موضعي بين حرفين من حروف كلمة القافية، مع مراعاة جنس وموقع الحرفين المتبادلين. أو هو إبدال نوعي للحركات في قوافٍ متماثلة لفظاً؛ فقد تتبادل الضمة والفتحة، أو الضمة والكسرة، أو الفتحة والكسرة مواضعها. ويحقق هذا التبادل الموضعي للحروف والنوعي للحركات ثراءً موسيقياً للقافية، وتواصلاً دلالياً على الرغم من التباين الدلالي الناجم عن الإبدال الموضعي والنوعي.

4 - الإيقاع التناظري

وهو التناظر بين الأصوات المجهورة والمهموسة، وبين الأصوات المفخمة والمرققة، في كلمات القوافي. فالفرق بين العين والحاء، والغين والخاء، والزاي والسين في ملمحي الجهر والهمس، والسامع لا يكاد يفرق بين الصوت المجهور والمهموس، لذلك يبدو الصوتان صوتاً واحداً، مما يجعل القوافي التي وقع فيها تناظر بين الأصوات المجهورة والمهموسة ترتفع إلى درجة الكمال الموسيقي، كذلك الأمر في القوافي التي وقع فيها تناظر بين الأصوات المفخمة والمرققة، والأصوات المجهورة

والمهموسة التي وقع بينهما تناظر هي العين والحاء، والغين والخاء، والزاي والسين، وأما الأصوات المفخمة والمرققة فهي الصاد والسين، والضاد والdal، والطاء والتاء. كقول الأخطل:

حَيُّ الْمَنَازِلِ بَيْنَ السَّفْحِ وَالرُّحْبِ لَمْ يَبْقَ غَيْرُ وُشُومِ النَّارِ وَالْحَطَبِ
حَامِي الْوَدِيقَةِ تُفْضِي الرِّيحُ حَشِيَّتَهُ يَكَادُ يُذَكِّي شَرَارَ النَّارِ فِي الْعُطَبِ

فقد وقع تناظر صوتي بين الحاء والعين في قوله: "الحطب، العطب"، وهما صوتان حلقيان احتكاكيان، الأول منهما مهموس، والثاني مجهور وفي قوله:

شَرَّقْنَ إِذْ عَصَرَ الْعِيدَانُ بَارِحُهَا وَأَيَّسَتْ غَيْرَ مَجْرَى السُّنَّةِ الْخُضْرُ
وَدَعْدَعَتْهُ رِيَاخُ الصَّيْفِ وَاضْطَرَّتْ فَوْقَ الْجَآجِيءِ مَنْ أَذِيهِ غُدْرُ

وقع تناظر صوتي متبادل بين الخاء والغين، والضاد والdal، والتناظر الأول تناظر بين ملمحي الجهر والهمس، والتناظر الثاني تناظر بين ملمحي التفخيم والترقيق، ويمكن تسمية هذا التناظر؛ بالتناظر المركب، لأنه وقع بين أربعة أصوات. وفي قوله:

لَوْ تَكَلَّفَهَا رِخْوُ مَقَاصِلُهُ أَوْ ضَيَّقُ الْبَاعِ عَنْ أَمْثَالِهَا سَعَلَا
وَقَدْ تَنَقَّذَتْهُمْ مِنْ قَعْرِ مُظْلِمَةٍ إِذَا الْجَبَانُ رَأَى أَمْثَالَهَا زَحَلَا

وقع تناظر صوتي متبادل بين السين والزاي، والعين والحاء، وكلا التناظرين وقعا بين ملمحي الهمس والجهر، ولا يعد تناظراً مركباً. كالتناظر الذي تقدم. لأنه وقع في مجموعة صوتية واحدة.

5- الإيقاع الاشتقاقي

هو تردد مادة لغوية في عدد من القوافي بصيغ اشتقاقية متنوعة، فقد تأتي المادة اللغوية فعلاً مبنياً للمعلوم ومبنياً للمجهول، أو مسنداً إلى ضمير المتكلم

والمخاطب، أو مسنداً إليه مفرداً أو جمعاً، أو اسم فاعل واسم مفعول، أو على وزن فعال وفعال وأفعل، أو اسماً وفعلًا... إن تردد المادة اللغوية الواحدة مرتين أو ثلاث مرات في القصيدة يخلق تواصلاً موسيقياً في قوافي الأبيات، ويجعل منها منظومات موسيقية ذات حس إيقاعي متقارب ومتميز، وبخاصة بين القصائد ذات المستوى العددي.

أنواع القافية

تنقسم القافية وفق حركة الروي إلى قسمين:

1 - القافية المطلقة، وهي التي يكون فيها الروي متحركاً، نحو قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمية لا تتفح

وسميت مطلقة لانطلاق الصوت بحركة حرف الروي.

2 - القافية المقيدة، وهي التي يكون فيها الروي ساكناً، كقول الشاعر:

عجبا للدهر: صبح ودجى ونجوم وهلال وقمر

وسميت مقيدة؛ لأن صوت الروي قيد ولم ينطلق، كما أن التقيد عكس الحركة. ((ويستحسن في القوافي المقيدة أن تكون حركة ما قبل الروي إما فتحة ملتزمة وإما ضمة وكسرة متعاقبتين. وقد وردت الفتحة معهما في مقيدات شعراء الإسلام. فأما شعراء الجاهلية فيقل ذلك في قوافي أشعارهم.))⁽¹⁾

2- القبض

القبضُ خلافُ البسط، والقبضُ الانقباض، وأصله في جناح الطائر قال الله تعالى: ((وَيَقْبِضْنَ مَا يُمَسِّكُهُنَّ إِلَّا الرَّحْمَنُ))⁽²⁾، وقبضُ الطائر جناحه جمعه،

[1] القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 273

[2] النحل 79

3- القَصْر

القَصْرُ والقَصْرُ في كل شيء خلافُ الطُّولِ، والمَقْصُور ما أُسْقِطَ آخرُه وأُسْكِنَ نحو فاعلاتن فقد حذفت النون منها وأُسْكِنَت التاء فبقيت فاعلات (- ب -)، وتُنْقَل إلى فاعلان (- ب -).⁽¹⁾ نحو قول الشاعر من المديد:

لا يَغُفِّرَنَّ أَمْرًا عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزُّوَالِ

- ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب -

فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلات

نلاحظ أن تفعيلة الضرب (فاعلات) أصلها (فاعلاتن) فقد حذفت النون منها وأسكنت تاؤها، ويجوز أن تُكْتَب (فاعلان - ب -). ويحتمل أن يكون سمي بذلك لأنه لما حذف آخره وأسكن ما قبله منع من الحركة، أو لأن الجزء قصر عن التمام كما قصر الاسم المقصور عن المد.⁽²⁾

وقول الشاعر من الرمل:

حبذا الكفران بالحب ولا حبذا الإيمان فيه والوفاء

- ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب - - - ب -

فاعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

نلاحظ أن تفعيلة الضرب (فاعلات) أصلها (فاعلاتن) فقد حذفت النون منها، وأسكنت تاؤها.

ويقع القصر كذلك على تفعيلة (فعولن) في البحر المتقارب، كقول الشاعر:

تتأفس في جمع مال حطام وكل يزول وكل يببند

ب - ب - ب - - ب - - ب - - ب - - ب - - ب - - ب - - ب -

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

(1) انظر: لسان العرب: قصر

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 108

فأصل تفعيلة الضرب (فاعل) فعولن، فقد حذفت منها النون وأسكنت اللام.

والفرق بين القطع والقصر أن القصر يقع في الأسباب، كما حدث لتفعيله (فاعلاتن) التي تنتهي بسبب (تن) والقطع يقع في الأوتاد، كما حدث لتفعيله (متفاعلن) التي تنتهي بوترد (علن).

4- الْقَصَم

نقول: فلان أَقْصَمُ الثَّيَّةِ إذا كان منكسرها ، وقد قَصِمَ وقَصِمَتْ سِنَّهُ قَصْماً وهي قَصْماء انشقت عَرْضاً ، ورجل أَقْصَمُ الثَّيَّةِ إذا كان منكسرها من النصف. ⁽¹⁾ والقَصْمُ في العَرُوض هو تحول مفاعلتين (ب - ب ب -) إلى مفعولن (- - -) في الوافر، وهو تغير مركب من عدد من الزحافات، أولها تسكين الخامس (العصب) (مفاعلتين ب - - -)، وتثقل التفعيلة إلى (مفاعيلن ب - - -)، وثانيها الخرم فتصبح التفعيلة المنقولة (فاعيلن - - -)، وتثقل إلى (مفعولن - - -)، ⁽²⁾ وهذه التغيرات تعني أن تخرم معصوباً. ⁽³⁾ وسمي مقصوما تشبيهاً للتفعيلة المقصومة بقَصَم السن أو القرن .

ومثال القصم قول الشاعر: ⁽⁴⁾

ما قالوا لنا سددنا ولكن تفاقم أمرهم فأتوا بهجر

- - - اب - ب - اب - ب - اب - ب - ب
مفعولن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

1) لسان العرب: قسم

(2) العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. ص 115، 116

(3) الزمخشري، جاز الله: القسطاس في علم العروض. ص 40

(4) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 56

5- القصيد (القصيدة)

القصيدُ من الشُّعرِ ما تمَّ شطر أبياته، أو شطر أبيته. وسمي بذلك لكمالهِ وصحة وزنه. وقال ابن جني سمي قصيداً لأنه قُصِدَ واعْتُمِدَ والجمع قصائد، والقصيدُ جمع القصيدة كسَفِين جمع سفينة، وقيل الجمع قصائدُ وقصيدٌ. وقيل سمي قصيداً لأن قائله احتفل له فتنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يَتَقَصَّدُ أي يتكسر لِسِمَنِهِ. وقيل سمي الشُّعرُ التامُ قصيداً لأن قائله جعله من بَالِه فَقَصَدَ له قَصِداً ولم يَحْتَسِبْه حَسِياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل رَوَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضيه اقتضاباً. وفي العادة يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة.⁽¹⁾ وقيل: لا تسمى الأبيات قصيدة حتى تكون عشرة فما فوقها، وقيل أزيد من عشرة وقيل حتى تجاوز سبعة، وما دون ذلك قطعة.⁽²⁾

6) قصيدة النثر

أشارت نازك الملائكة للبداية الزمنية لظهور ما يسمى قصيدة النثر، ولم تخل إشارتها من رفض مطلق لقصيدة النثر، وهو ما تجلّى في حزمة من الألفاظ والنعوت التي وردت في سياق حديثها عن بداية قصيدة النثر، ففي لبنان قامت عدوة غربية ناصرها بعض الأدباء وتبنتها مؤخراً مجلة "شعر" التي راحت تدعو إليها ملحة. وكان المضمون الأساسي لهذه الدعوة أن الوزن ليس مشروطاً في الشعر، وإنما يمكن أن نسمي النثر شعراً، لمجرد أن يوجد فيه مضمون معين، وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعاً على أسطر وكأنه شعر حر، لا بل إنهم زادوا فطبعوا كتباً من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة "شعر". وكان نازك أرادت أن تقول: إن

(1) لسان العرب: قصد

(2) الدمايني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 65

قصيدة النثر ليس فيها من ملامح الشعر الحر إلا الشكل الفني لتوزيع الأسطر، وكلمة شعر على غلاف الكتب التي تزعم أنها شعر.

ولم تكتف نازك برفض قصيدة النثر، فحملت الداعين إلى قصيدة النثر مسؤولية الخلط الذي حدث بين الشعر الحر الموزون وقصيدة النثر التي تفتقر إلى الوزن، وهو أمر يفهم من قول نازك: وما يهمنا في هذا الموضوع، أن نثرهم هذا، الذي يقدمونه للقراء باسم الشعر الحر قد أحدث كثيراً من الالتباس في أذهان القراء غير المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الموزون الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله. وخيل إليهم نتيجة لذلك، أن الشعر الحر نثر اعتيادي لا وزن له.⁽¹⁾

وتحرص نازك على تحديد مفهوم لقصيدة النثر، فالشعر في نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين، فيها خيال وعاطفة وصور، وسواء كان موزوناً أو غير موزون؛ لأن الوزن، في رأيهم، ليس شرطاً في الشعر. وعلى هذا الأساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون. فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفاً مشتقاً من آرائهم هذه قلنا إنه "تجمع معاني جميلة موحية فيها الإحساس والصور".⁽²⁾

وتتبعه إلى افتقار قصيدة النثر إلى المقومات الإيقاعية مما يفقدها خاصية يتفوق بها الشعر عليها في إثارة المشاعر ولس القلوب. ولذلك كان النثر، في الغالب، قرين البحث العلمي والدراسة الموضوعية، حتى أصبحنا نصف الشعر الذي لا يطربنا بأنه "نثري". والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها أن النثر، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني، يبقى قاصراً في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون.⁽³⁾

1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 157

2) المرجع نفسه. ص 223

3) المرجع نفسه ص 226

وتربط نازك بين ظهور قصيدة النثر وترجمة الشعر الأوروبي، إذ إن نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي. وجاءت الإساءة الثانية من "الدعوة إلى قصيدة النثر" كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية، ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطّعا ويسمونونه في حماسة غير علمية شعراً.⁽¹⁾

وترى سوزان برنار أن قصيدة النثر قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور..خلق حرّاً، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إحياءاته لانهائية.⁽²⁾ ويصف جان كوهن قصيدة النثر بأنها شعر أبترياذ((إن الفنّ الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائماً كما لو كانت شعراً أبترياذ))⁽³⁾

وما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيّلها، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التفعيلة، وهي التركيب اللغوي حين ينتظم في انساق من الموازنات والتقطيع. والتكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد. والتوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها.⁽⁴⁾

و((الاهتمام بالقراءة وحده لا يكفي لتربية الأذن، وإنما علينا أن نُحسن الاستماع في ذكاء أيضاً، لأن الإيقاع في الشعر يتركب في كثير من الأحوال من مجموعة مؤلفة، ومعقدة، من وحدات نغمية، ومن لم يتعود سماعه على أن يهجنس بها سريعاً، وأن يتعرف عليها عندما تحدث، فإنه لا يستطيع أن يستوعبها كاملة، مثل ما

(1) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 157

(2) برنار، سوزان: جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودلير إلى أيا مانا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، د.ت. ص 16.

(3) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص 52

(4) العيد يمّني: في معرفة النص. دراسات في النقد الأدبي دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999، ص 106

يحدث لمستمع الموسيقى غير المدرب، تفلت منه الظلال الشفيفة في اللحن، ويكتفي كل واحد منهما، مستمع الشعر ومستمع الموسيقى بالخطوط العامة فحسب لأيّة قصيدة أو مقطوعة موسيقية. بقي أن أشير إلى أن السامع لا يهجم عادة، ولا يتعرف إلى ما يسمع بداهة، إلا من خلال معرفة جيدة بعلم العروض والقوافي، والتمكن من صوتيات اللغة، وقواعد النحو والصرف، لأن تحليل إيقاع كل بيت في قصيدته، ورده إلى العناصر والوحدات التي يتألف منها من التفعيلات، وما يلحقه من الزخافات والعلل، هو ما يهذب سمعنا، ويتيح له مع التدريب أن يميز - بمجرد السماع - بين تفعيلات قصيدة وأخرى، وأن يدرك التغييرات التي أدخلها الشاعر من زخافات وعلل⁽¹⁾

وجماليات قصيدة النثر لا تمنحها صفة الشعر عند كمال محمد بشر، ((فلكل مبدع أن يكتب بالطريقة التي يرتضيها، وأن يتحرك في المجال الذي يحسنه، ولكن ما ينبغي أن نرفضه هو سرقة الشعارات، وتزييف المصطلحات، فما يخرج عن قالب الشعري ليس شعراً، وقد يكون كلاماً جيداً، وأدباً جميلاً، يستحق التسجيل والإعجاب، وعلينا أن نبحث له عن مصطلح يوافق⁽²⁾)).

ويدافع محمد عبد المطلب عن قصيدة النثر ويحتكم للمعنى المعجمي لاثبات صلة قصيدة النثر بمصطلح "قصيدة" ((فقصيدة النثر مصطلح، وتوثيق المصطلح يقتضي الرجوع إلى المعاجم فتجد المعجم يربط كلمة (قصيدة) بالقصد والإجادة والتحسين والمهارة في الصنعة. لم يربطها المعجم بالوزن ولا القافية، وإذا قيل عن المعجم ربطها بالشعر، نقول: والمعجم يقول: عن الشعر من الشعور والصدق. معنى هذا أن القصيدة يمكن أن تتحقق في إبداع يتوافر فيه القصد والفتنة والإجادة. هذه الأمور الثلاثة يمكن أن تُطلق على إبداع دون أن يتحقق فيه الوزن ولا القافية. أما كلمة (نثر) فالواقع أن المعاجم القديمة أهملتها على أساس أن المعنى معروف، ولم

1) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر". عُقدت هذه الندوة بقاعة

الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

2) من كلمة الدكتور كمال محمد بشر في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر". عُقدت هذه الندوة بقاعة

الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م.

يقل الزمخشري إلا رجل نثر أي حسن الكلام. وابن منظور لم يقل إلا: "النثر كثرة الكلام". لم يذكر لنا حدوداً معرفية عن كلمة النثر. ولعل أبا حيان التوحيدي هو الذي قال: "إن النثر من حيز البساطة، والنظم من حيز التركيب". وحتى البساطة والتركيب من الممكن عدلاً اجتماعهما في كيان واحد. فقصيد النثر حضرت إلى الواقع العربي، لكنّها مسبقة بمرحلة هي مرحلة الشعر المنثور سنة 1912م كتب المنفلوطي يقول: "والوزن للشعر كالحليّ للفانية لا يعيبها عطل، فإن الشعر لا يعيبه أن يخلو من الوزن والقافية" وهذا كلام المنفلوطي نصّاً. إن قصيدة النثر تخلّت عن صفاء اللغة ومالت إلى ما نسميه التداولية وتخلّت عن أناقة التعبير ودخلت في لغة الحياة اليومية، ومالت إلى الانكماش الشديد، وإلى التمدّد الشديد نتيجة لاستعانتها بفنون قولية من القصة والمسرحية وأهم شيء أن قصيدة النثر تخلّت نهائياً عن مقولة رومانسية مفرقة وذهبت إلى رومانسيّتها هي، وهي التجربة، ودخلت فيما أُسميه المواقف والأحوال واللحظة. ((⁽¹⁾

7- القطف

القطف في تفعيلة عروض الوافر (مفاعلتن) هو حذف التاء والنون وإسكان اللام فتتحول التفعيلة إلى (مفاعل ب - -) وتقل إلى (فعولن ب - -)، وليس في الشعر مقطوف غيره⁽²⁾. وسمي مقطوفاً؛ لأنك قطفت الحرفين ومعهما حركة ما قبلهما، فصار كالثمرة التي تقطعها فيعلق بها شيء من الشجرة⁽³⁾، وكأن حريف النون والتاء ثمرة الشجرة وحركة اللام ما تعلق بالثمرة من أوراق الشجرة. ففي قول الشاعر:

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا

ب - - - أب - ب - ب - أب - - ب - ب - ب - أب - ب - ب - أب - -

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

(1) من كلمة الدكتور محمد عبد المطلب في ندوة قضايا الشعر المعاصر "قصيدة النثر". عُقدت هذه الندوة بقاعة

الاجتماعات الكبرى بمجمع اللغة العربية في الحادي والعشرين من شهر فبراير سنة 1998م

(2) انظر: القيرواني: العمدة، ج 1، ص 139

(3) لسان العرب: قطف

يَا سَيِّدَ السَّادَاتِ لَكَ بِالْكَرَمِ عَادَاتِ
أَنَا بَنِي ابْنِ نَقْطَةَ وَيَّيَّ تَعِيشُ إِنَّتِ مَاتِ
فأعجب الخليفة منه هذا الاختصار وأحضره وخلع عليه وفرض له ضعفي ما
كان لأبيه.

وهذا البيت من الوزن الاول الذي بيته بأربعة أفعال وثلاث قواف.
ولا ينبغي أن تنظم القوما إلا باللفظ العامي السهل الرقيق أسوة بـ (الكان
والكان) بل أرق منه. وكل بيت من القوما قائم بنفسه كالمواليا و الدوبييت،
وكذلك إذا نظم الناظم منه قطعة كالقصيدة على رويٍّ واحد جاز له تكرار قافية
كل بيت منها في آخره، فمن لطائف أهل العراق قولهم من ضروبات القوما وهو:
إِنْ رَدْتَ تَخْطِي بِحُورٍ إَجْعَلْ كَفُوفَكَ بِحُورٍ
وَإِلَّا فَـ لَا تَتَعَشَّقْ قُدُّودُنَا وَالنَّحُورُ
ومثله:

يَمُّي يَرِيدُ عَصْفُورٍ وَلَا يَكُونُ نَفْصُورٍ
يَعْبُرُ لِبَابَ الْحَلِيبَةِ يَجِي لِبَابِ الْعُصُورِ⁽¹⁾

ولا يعدو أن يكون مجزوء الرجز تغيرت فيه (مستفعلن) الثانية إلى
(مستفعل) ثم سكن آخره لينسجم هذا مع ما شاع في هذه العصور من التخلص من
حركات الإعراب.⁽²⁾

(1) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القرشي. تصدير: عبد

العزیز الأهواني. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص 142 وما بعدها

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 236

الكاف

1- الكان وكان

شاع هذا الوزن بين البغداديين في عصور متأخرة، فقد بدأ بعض الناظمين فيها يتحللون من بعض قواعد الإعراب. وقد ارتقى هذا الوزن قليلا حين جاء الإمام ابن الجوزي والواعظ شمس الدين، فنظما منه الحكم والمواعظ في القرن السادس والسابع الهجري.⁽¹⁾

وله وزن واحد وقافية واحدة، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الشطر الثاني، ولا تكون قافيته إلا مردوفة قبل حرف الروي بأحد حروف العلة، ومخترعوه البغداديون، ثم تداوله الناس في البلاد. وسمي بذلك لأنه أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه غير الحكايات والخرافات فكان قائله يحكي ما كان وكان، إلى أن كثر واتسع طريق النظم فيه، فنظموا فيه المواعظ والرقائق والزهديات، فمن ذلك قول القائل منه:

لنا بغمز الحواجب	كلام تقسيرو منو
وأم الأخرس تعرف	بلغوة الخرسان
لا شيء بلا شيء تأخذ	إن لم تقم قدم تقدمه
فأزرع إذا ردت تحصد	غدا يجي نيسان
إن كنت تعشق وتفسزع	من لا يجي ليلة غدا

(1) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 234

ولم يستعمل مفعولات في السريع على أصله لضعفه بالوتد المفروق الذي أوله يشبه لفظ السبب، فاستعمل في العروض مطوياً مكشوفاً ليقع وسط البيت ما فيه لفظ الوتد وهو فاعلن ثم غير الضرب لأن بقاءه على أصله يؤدي إلى الوقوف على المتحرك.⁽¹⁾

ولكن الوزن الشائع بعد الكشف هو:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومثاله قول الشاعر:

أزمان سلمى لا يرى مثلها	الراؤن في شام ولا في عراق
- - - ب - - - ب - - - ب -	- - - ب - - - ب - - - ب -
مستفعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن مستفعلن فاعلن

فقوله ((مثلها)) هو العروض، ووزنه فاعلن، كان أصله مفعولات فكشف بحذف التاء، وطوى بحذف الواو فصار مفعلاً، فنقل إلى فاعلن. وقوله ((في عراق)) هو الضرب، ووزنه فاعلن، وقف بإسكان التاء وطوى بحذف الواو فصار مفعلاً، فنقل إلى فاعلن. ويرى الدماميني أنه سمي كشفاً؛ لأن أول الوتد المفروق (لا) من مفعولات لفظه لفظ السبب، غير أن وقوع التاء بعده يمنع أن يكون سبباً، فإذا حذفت التاء انكشف وصار لفظه لفظ السبب.⁽²⁾ وأرى أن الوزن الشائع لبحر السريع يجعل من مصطلح الكشف علة عروضية لا يلتفت إليها. والزمخشري يسمي الكشف كسفاً؛ فالكسوف بالسين غير المعجمة، والشين تصحيف.

والكسف: أن تحذف آخر متحرك الوتد المفروق. فيبقى مفعولاً ويرد إلى مفعولن.⁽³⁾

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 199

(2) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 111

(3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 44

3- الكَفُّ

الكَفُّ في العَرُوض هو حذف السابع نحو حذف النون من مفاعيلن (مفاعيل)، وكذلك كلُّ ما حُذف سابعه على التشبيه بكُفَّة القميص التي تكون في طرف ذيله⁽¹⁾. نحو قول الشاعر:

سـلام رائـح غـار عـلى ساكـنة الوادي
ب - - - ب - - - ب - - - ب - - -
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

فقد حذفت النون وهي الحرف السابع من (مفاعيلن) في بداية الشطر الثاني. ويمكن حذف نون فاعلاتن من الرمل، نحو قول الشاعر:

ليس كل من أراد حاجة ثم جد في طلابها قضاها
ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -
فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلا فاعلاتُ فاعلاتُ فاعلاتن

والكف في (فاعلاتن) في الرمل قليل ونادر

ويمكن عقد موازنة بين الخبن والكف من حيث موضع التقصير، فخبن التفعيلة يتم من طرفها، وكذلك يتم خبن الثوب من أطرافه، وكف التفعيلة يتم من نهايتها، وكذلك يتم كف الثوب من آخره.

(1) لسان العرب: كفف

اللام

1 - لزوم ما لا يلزم

أن يلتزم النائر في نثره، أو الشاعر في شعره، قبل روي البيت من الشعر حرفاً فصاعداً على قدر قوته، وبحسب طاقته، مشروطاً بعدم الكلفة.⁽¹⁾ أو أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية. ومن أبرز الشعراء الذين اعتنوا بظاهرة (لزوم ما لا يلزم) أبو العلاء المعري، نحو قوله ملتزماً حرفاً واحداً قبل الروي:

بُنْتُ عَنِ الدُّنْيَا وَلَا بُنْتُ لِي	فِيهَا وَلَا عِزُّسَ وَلَا أَخْتُ
وَقَدْ تَحَمَّلْتُ مِنَ الْوِزْرِ مَا	تَعْجِزُ أَنْ تَحْمِلَهُ الْبُخْتُ
إِنْ مَدَحُونِي سَاءَ لِي مَدْحُهُمْ	وَخَلْتُ أَلِي فِي الثَّرَى سَخْتُ

فقد التزم الخاء قبل الروي.

وقال ملتزماً حرفين قبل الروي:

تُتَارِعُ فِي الدُّنْيَا سِوَاكَ وَمَا لَهُ	وَلَا لَكَ شَيْءٌ فِي الْحَقِيقَةِ فِيهَا
وَلَكِنَّهَا مِنْكَ لِرَبِّ مُقَدَّرٍ	يُعِيرُ جُتُوبَ الْأَرْضِ مَرْتَدِفِيهَا
وَلَمْ تَحْظَ مِنْ ذَاكَ النَّزَاعِ بِطَائِلٍ	مِنْ الْأَمْرِ إِلَّا أَنْ تُعَدَّ سَفِيهَا
فِيَا نَفْسَ لَا تَعْظُمَ عَلَيْكَ خُطُوبُهَا	فَمُتَّفِقُوهَا مِثْلُ مُخْتَلَفِيهَا
تَدَاعَوْا إِلَى النَّزْرِ الْقَلِيلِ فَجَالِدُوا	عَلَيْهِ وَخَلُّوْهَا لِمُعْتَرِفِيهَا
وَمَا أَمْ صِلْ أَوْ حَلِيلَةً ضَيِّغُمْ	بِأَظْلَمَ مِنْ دُنْيَاكِ فَاغْتَرِفِيهَا

(1) ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التيجير تحقيق: حفني محمد شرف. المجلس

الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي. 1383 هـ، ص 113

تُلَاقِي الْوُفُودَ الْقَادِمِيهَا بِفَرْحَةٍ وَتُبْكِي عَلَى آثَارِ مُنْصَرِفِيهَا
وَمَا هِيَ إِلَّا شَوْكَةٌ لَيْسَ عِنْدَهَا وَجَدُكَ إِرْطَابٌ لِمُخْتَرِفِيهَا
كَمَا نَبَذَتْ لِلطَّيْرِ وَالْوَحْشِ رَازِمٌ فَأَلْقَتْ شُرُوراً بَيْنَ مُحْتَطِفِيهَا
تَنَاءَتْ عَنِ الْإِنْصَافِ مَنْ ضِيمَ لَمْ يَجِدْ سَبِيلاً إِلَى غَايَاتِ مُنْثَصِفِيهَا

ولا يخفى أن تكرار حرف أو أكثر قبل الروي يزيد المساحة الإيقاعية للقافية، إذ إن الإيقاع في هذه الظاهرة لا يقتصر على الروي. ولكن ينبغي أن تكون كلمة القافية التي تتضمن الحروف الملتزم بها قبل الروي منسجمة مع معنى البيت، ولا تكون متكلفة من أجل نوع الحروف التي تسبق الروي.

وأشار ابن الأثير إلى التكلف في هذا النوع من الشعر، وعده صناعة شاقة؛ لأن مؤلفه يلتزم ما لا يلزمه، إذ إن الكلفة وحشة تذهب برونق الصنعة وما ينبغي لمؤلف الكلام أن يستعمل هذا النوع حتى يجيء به متكلفاً ومثاله في هذا المقام كمن أخذ موضوعاً رديئاً فأجاد فيه صنعة فإنه يكون عند ذلك قد راعى الفرع وأهمل الأصل فأضاع جودة الصنعة في رداءة الموضوع. ⁽¹⁾ ويقال له الإعنات إذا التزمه الناظم؛ فهو إعنات لنفسه وكد لقريحته، وتوسع في فصاحته وبلاغته. ⁽²⁾

وينبغي أن تكون ظاهرة "لزوم ما لا يلزم" في القافية مندغمة مع السياق الدلالي للبيت وإلا عُدت تصنعاً وتكلفاً أو إعناتاً. ولا يخفى أن هذه الظاهرة تمنح القافية مساحة إيقاعية كبرى، فكلما تعددت الحروف التي يلتزم فيها الشاعر في كلمة القافية اتسعت مساحة الإيقاع، وتشكل ظاهرة لزوم ما لا يلزم ميداناً خصباً في الدراسات الإيقاعية التي تحرص على دراسة إيقاع حروف القافية وفق ملامحها الصوتية بهدف الكشف عن التشكيلات الإيقاعية التي تتجسد في ظاهرة "لزوم ما لا يلزم".

(1) انظر: ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998، ج 1، ص 258 وما بعدها.

(2) انظر: العلوي يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423 هـ - ج 2، ص 209.

2- المتَرادف

أَرْدَفَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ وَأَرْدَفَهُ عَلَيْهِ أَتْبَعَهُ عَلَيْهِ. ⁽¹⁾ وَالتَّرَادُفُ كُلُّ قَافِيَةٍ مُرَدُوفَةٍ اجْتَمَعَ فِي آخِرِهَا سَاكِنَانِ، نَحْوُ مُتَفَاعِلَانِ وَمُسْتَفْعِلَانِ وَمَفَاعِيلُ وَفَعُولُ؛ وَسَمِيَ بِذَلِكَ لِأَنَّهُ فِي الْغَالِبِ فِي آخِرِ الْأَيَّاتِ أَنْ يَكُونَ فِيهَا سَاكِنٌ وَاحِدٌ رَوِيًّا مُقِيداً كَانَ أَوْ وَصْلاً أَوْ خُرُوجاً، فَلَمَّا اجْتَمَعَ فِي هَذِهِ الْقَافِيَةِ سَاكِنَانِ مُتَرَادِفَانِ كَانَ أَحَدُ السَّاكِنَيْنِ رَدَفَ الْآخَرِ وَلاحِقاً بِهِ. ⁽²⁾ نَحْوُ قَوْلِ الشَّاعِرِ:

مَنْ عَائِدِي اللَّيْلَةِ أَمْ مَنْ نُصِيحُ بَسْتُ بِهِمْ قَفْوَادِي قَرِيحُ

فالياء ردف ساكن والحاء روي ساكن في كلمة (قَرِيحٌ) ، فقد اجتمع ساكنان في كلمة القافية المردوفة. ويرى التتوخي أنه سمي مترادفاً ، لأنه ترادف فيه ساكنان ويجوز أن يكون سمي بذلك لأنه أكثر ما يستعمل بحرف لين .⁽³⁾

3- المتراكب

كل قافيةٍ توالَتْ فيها ثلاثة أَحْرَفٍ متحركةٍ بين ساكنين، نحو: مُفاعِلَتُن
وفعلن. ⁽⁴⁾ وهو مأخوذ من تراكب الشيء، إذا ركب بعضه بعضاً. ⁽⁵⁾ نحو قول
حسان بن ثابت:

يا أيُّها النَّاسُ اأَبْدُوا ذاتِ أَنْفُسِكُمْ لا يَسْتَوِي الصَّدَقُ عِنْدَ اللَّهِ وَالْكَذِبُ
- - ب - أ - ب - أ - ب - أ - ب - أ - ب - ب -
مستفعِّلن فاعلن مستفعِّلن فعِلن مستفعِّلن فاعلن مستفعِّلن فعِلن

نلاحظ أن تفعيلة (فعلن) هي وزن كلمة (كذب)، وأن (فعلن) توالى فيها ثلاثة حروف متحركة، وهي الفاء والعين واللام، وقد وقعت الحروف الثلاثة

(1) لسان العرب: ردف

(2) انظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 9

(3) التبوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 2.

(4) لسان العرب: ركب. وانظر: الأخفش أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 8

(5) التلوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص2.

المتحركة بين ساكنين وهما نون مستفعلن ونون فعلن.

4- التَّكَاوُسُ

التَّكَاوُسُ التُّرَاكُمُ والتَّزَاحِمُ، وَتَّكَاوُسُ النَّخْلِ وَالشَّجَرِ وَالْعُشْبِ كَثُرَ وَالتَّفُّ، وَتَّكَاوُسُ النَّبْتِ التَّفُّ وَسَقَطَ بَعْضُهُ عَلَى بَعْضٍ، فَهُوَ مُتَّكَاوِسٌ. وَفِي الْقَوَائِفِ هُوَ مَا تَوَالَى فِيهِ أَرْبَعَةُ حُرُوفٍ مُتَحَرِّكَاتٍ بَيْنَ سَاكِنَيْنِ، وَشَبَّهَ بِذَلِكَ لَكثْرَةَ الْحَرَكَاتِ فِيهِ كَأَنَّهَا التَّفُّ. وَقِيلَ: إِنَّ اشْتِقَاقَ الْمُتَّكَاوِسِ مِنْ قَوْلِكَ: تَكَاوَسَ الشَّيْءُ، إِذَا تَرَاكَمَ، فَكَأَنَّ الْحَرَكَاتِ لَمَّا تَكَاثَرَتْ فِيهِ تَرَاكَمَتْ. ⁽¹⁾ وَلَوْ قِيلَ إِنَّهُ مِنْ كَاسِ الْبَعِيرِ يَكُوسُ كَوْسًا، إِذَا فَقَدَ إِحْدَى قَوَائِمِهِ فَجَبَا عَلَى ثَلَاثٍ، لَكَانَ ذَلِكَ وَجْهًا لِأَنَّ الْكُوسَ أَصْلُهُ النِّقْصُ. ⁽²⁾ نَحْوُ قَوْلِ الشَّاعِرِ:

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الْإِلَهَ فَجَبَّرَ

- ب ب - \ - - ب - \ ب ب ب -

مستعلن مستفعلن متعلن

فَقَدْ اجْتَمَعَ فِي (مُتَعَلَّنٍ) أَرْبَعَةُ حُرُوفٍ مُتَحَرِّكَةٍ وَهِيَ الْمِيمُ وَالتَّاءُ وَالْعَيْنُ وَاللَّامُ، وَوَقَعَتْ الْحُرُوفُ الْأَرْبَعَةُ الْمُتَحَرِّكَةُ بَيْنَ سَاكِنَيْنِ، وَهِيَ نُونُ (مُسْتَفْعَلُنٍ)، وَنُونُ مُتَعَلَّنٍ.

5- الْمُتَوَاتِرُ

الْمُتَوَاتِرُ كُلُّ قَافِيَةٍ فِيهَا حَرْفٌ مُتَحَرِّكٌ بَيْنَ حَرْفَيْنِ سَاكِنَيْنِ، وَسَمِيَ الْمُتَوَاتِرُ؛ لِأَنَّ الْمُتَحَرِّكَ قَدْ وَلِيَهُ سَاكِنٌ، وَلَمْ يَكُنْ فِيهِ مِنْ تَوَالِي الْحَرَكَاتِ مَا فِي غَيْرِهِ. ⁽³⁾ وَهُوَ مَا خُوِذَ مِنَ الْوَتْرِ وَهُوَ الْفَرْدُ. ⁽⁴⁾ وَمِنْ أَمْثَلَتِهِ قَوْلُ الشَّاعِرِ:

(1) لسان العرب: كوس

(2) انظر: التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي. وانظر: لسان العرب: كوس. وانظر: الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي ص 8

(3) انظر: الاندلسي، أبو العباس الأصبغي: الواقي، معرفة القوافي. تحقيق: نجاة حسن نوري، مطبوعات جامعة الإمام محمد، السعودية، 1997، ص 63

(4) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 2.

لعمري لئن كانت أصابت مصيبة أخي والمنايا للرجال شعوب

ب - - - - - أب - - - - - أب - - - - - أب - - - - - أب - باب - - -

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلي

نلاحظ أن تفعيلة (مفاعي) هي وزن كلمة (شعوب)، وأن (مفاعي)، وقع فيها الحرف المتحرك (العين) بين ساكنين (الألف والياء).

6- المجرى

المَجْرَى في الشَّعْرِ حركة حرف الروي فتَحْتُهُ وضمُّهُ وكَسْرُهُ، وليس في الروي المقيد مَجْرَى، لأنه لا حركة فيه فتسمى مَجْرَى⁽¹⁾ نحو قول زهير:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبِطَ عَشَوَاءَ مَنْ تُصِبُ ثَمَثُهُ وَمَنْ تُخْطِي يُعَمَّرُ فِيهِمْ

فالميم روي، وحركتها بالكسر مجرى، والياء الناجمة عن صوت الكسرة وصل.

وما جاء المجرى فيه ضمة قول الشاعر:

لا تخفِ ما فعلت بك الأشواق واشرح هواك فكلنا عشاق

فالقاف روي، وحركتها بالضم مجرى، والواو الناجمة عن صوت الضمة وصل.

وما جاء المجرى فيه فتحة قول الشاعر:

وكنّا نعدك للنائبات فها نحن نطلب منك الأمانا

فالنون روي، وحركتها بالفتح مجرى، والألف وصل. ونلاحظ أن الألف تثبت خطأ في حالة الوصل بالفتحة، أما في حالتها بالكسر والضم فلا تثبت الياء والواو الناجمتان عن الكسرة والضمة.

(1) لسان العرب: جرى

وينبغي أن نلاحظ أن حركة الروي إذا كان متصلاً بهاء ليس لها وصل،
نحو قول الشاعر:

واني لأرضى من بثينة بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلابله

ففي هذه الحال تعد الهاء وصلاً وليس الصوت الناجم عن ضمة الروي
(اللام) وصلاً.

ولا يخفى أن الروي المقيد (الساكن) ليس له وصل، كقول الشاعر:

يا قلبي السدامي إلام الوجوم يكفيك إن الحزن فظ غشوم

وسمي ذلك مجرياً لأنه موضع جري حركات الإعراب والبناء. والمجاري
أواخر الكلم، لأن حركات الإعراب والبناء إنما تكون هنالك. قال ابن جني سمي
بذلك لأن الصوت يبتدئ بالجريان في حروف الوصل منه.⁽¹⁾ أو قيل لها مجري لأن
الروي يجري فيها.⁽²⁾

7- المخلع

التخلع التفكك في المشية، وتخلع في مشيه هز منكبنيه ويديه وأشار بهما،
ورجل مخلع الأليتين إذا كان منفكهما، والتخلع والتخلع زوال المفصل من اليد أو
الرجل من غير بينونة، وخلع أوصاله أزالها، والخالع داء يأخذ في عرقوب الناقة،
وبعير خالع لا يقدر أن يثور رجل مخلع وخيلع ضعيف وفيه خلعة أي ضعف.⁽³⁾

وفي العروض يدخل تفعيلة عروض مجزوء البسيط وتفعيلة ضربه (مستفعلن)
تغيران: أحدهما الخبن وهو حذف الثاني الساكن وهو السين، والثاني القطع،
بحذف آخر الوجد المجموع مع تسكين ما قبله، فتصبح بذلك مستفعلن متفعل،
وتنقل إلى فعولن لسهولة النطق. وفي هذه الحالة يسمى هذا الوزن باسم معين هو:
مخلع البسيط، ويكون وزنه كالاتي:

(1) لسان العرب: جرا

(2) التنوخي، القاضي أبو علي عبد الباقي: القواني، ص 11.

(3) لسان العرب: خلع

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وزحافه في الحشو كزحاف البسيط أو مجزوء البسيط، أي يدخله زحاف الخبن أو الطي أو الخبل الذي هو مجموع الخبن والطي معاً. ومثاله قول الشاعر:

وعطري خاطري بذكرى لقائنا الأول السعيد

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

متفعلن فاعلن فعولن (متفعلن) متفعلن فاعلن فعولن (متفعلن)

أهواك أهواك يا حياتي للفن والحسب والخلود

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب -

مستفعلن فاعلن فعولن (متفعلن) مستفعلن فاعلن فعولن (متفعلن)⁽¹⁾

فالتفعيلة التي يصيبها تخليع تفقد قوتها وتماسكها؛ لأن النقص أصاب السبب والوتد معاً، إذ إن حذف السين نقص في السبب (مس)، وحذف النون وتسكين ما قبلها (القطع) نقص في الوتد (علن). وينظر ضعف التفعيلة المخلعة ضعف الأيدي والأرجل في الشخص الذي يتخلع في مشيته.

8- الخمس

المُخَمَّسُ من الشُّعْرِ ما كان على خمسة أجزاء، وشيء مُخَمَّسٌ أي له خمسة أركان.⁽²⁾ ويرى ابن رشيق أن التخميس أن يُؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل.⁽³⁾ ومن الخمسات ما تأتي فيها الشطور الأربعة على قافية، ثم يأتي الشطر الخامس بقافية مختلفة، ومنها قول الشاعر تميم بن المعز:

دم العشق مطلقاً ودين السبب ممطوول

(1) انظر: عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. ص 49-52

(2) لسان العرب: خمس

(3) القيرواني: العمدة. ج 1، ص 180

وسيف اللـحـظ مـسـلـول	ومبـدي الحـب مـعـذول
وإن لم يصغ للائم	
إذا لم يظهر الحـب	ولم ينهـتـك الـصـب
ويفش سره القلب	فجملة ما ادعى كـذب
فبح يأيها الكاتم	
وأحـور سـاحـر الطـرف	يفوق جوامع الوصف
مليح الدل والظرف	جنت الحـاظـه حتـفي
فمن يعدي على الظالم	
أطاع جفونـه السـحر	وذل لوجهـه البـدر
ومـاد بـردفـه الخـصر	وأشـبه ثـغرـه الـدر
فقلب محبه هائم	
يعنفني على حـبي	ويهـجـرنـي بـلا ذنـب
كأنني لست بالصـب	لقهـوة ريقـه العـذب
أما في الحب من راحم	
غزال لحظه شركة	وبـدر ثوبـه فلكـة
لو اني كنت أملكه	فأنهب ما حوت تكـكه
نهاب الظافر الغانم	
خذوا بدمي قنا القـد	وحسن تـورد الخـد
وليل الشـعر الجـمد	وثقل الكفـل النـهد
وسقم الأعين الدائم	
متى يظفر بالوصـل	وينفـي الجـور بالعـدل
محب دائـم الخـبـل	سـليب الصـبر والعـقل
كثيب مدنف هائم	
بحسن الأعين النـجل	وعـض الوقـف والحـجل

بـذاك القـصب الجـزل وريـق كجـني النـحل
وثغر يطمع الشائم
سلوا الشمس التي طلعت
عسى ترثني لمن قتلت
فقد يستعطف العالم
أما والخرد الصفـر
والوان صفا الحمـر
غراما ليس بالنائم
وراج تبعث الطربـا
يسثير مزاجها حبـبا
ودراً صفة الناظم
وتحيي الظرف والأدبـا
تخال به عيون دبا

ويحقق البناء الإيقاعي للقافية في الشعر الخمس تنوعاً إيقاعياً، إذ ينتقل الإيقاع من أربع وحدات إيقاعية متماثلة إلى وحدة إيقاعية مغايرة .
ومنهم من يرى أن التخميس أن تعمد إلى بيت فتقدم عليه ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول كتخميس:

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار
وتخميسه:

ومذ أرف الرحيل بركب هند جرى دمعي دماً من فوق خد
فقالـت ثم ضمتني لنهد تمتع من شميم عرار نجد

فما بعد العشية من عرار.⁽¹⁾

(1) السراج، محمد علي: الباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل.

الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983، ص 201

9- المراقبة

دلالة المراقبة في العروض مستمدة من الرقوب من الإبل، وهي التي لا تدنو إلى الحوض من الزحام، وذلك لكرمها وسميت بذلك لأنها ترقب الإبل، فإذا فرغن من شربهن شربت هي. فالرقوب من الإبل لا تجتمع مع غيرها في الشرب⁽¹⁾، فكما لا تجتمع النون والياء في تفعيلة مفاعيلن في المضارع، كذلك لا تجتمع الرقوب من الإبل مع غيرها في الشرب.

فمصطلح المراقبة في بحري المضارع والمقتضب أن تأتي تفعيلة (مفاعيلن) مفاعيل مرة ومفاعيلن مرة أخرى، وسمي بذلك لأن آخر السبب وهو النون من مفاعيلن لا يثبت مع آخر السبب الذي قبله وهو الياء في مفاعيلن، أي أن يسقط أحدهما ويثبت الآخر ولا يسقطان معاً ولا يثبتان معاً، فكان الحرفين (النون والياء) يراقبان بعضهما بعضاً، فهما لا يجتمعان معاً، ولا يحذفان معاً، فإذا وجدت النون غابت الياء، وإذا وجدت الياء غابت النون.⁽²⁾ نحو قول الشاعر:

وقفنا على الرجـال فلم نلق مثـل زيـد

ب - - ب - با - ب - ب - - ب - با - ب -

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

إذا دنـا منـك شـبرا فأدنـه منـك باعـا

ب - ب - \ - ب - ب - ب - \ - ب -

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فاع لاتن

ففي البيت الأول حذفت النون وبقيت الياء، وفي البيت الثاني حذفت الياء وبقيت النون.

(1) لسان العرب: رقـب

(2) انظر: القيرواني: العمدة. ج 1، ص 149

10 - المزدوج

نوع من الشعر لم يُكتب له الانتشار بسبب خروجه عن نظام القافية في القصيدة العمودية، إذ تختلف قافية الأبيات في الشعر المزدوج، فكل بيت مستقل بقافيته، نحو قول أبي العتاهية:

إن الشباب والفراغ والجده مفسدة للمرء أي مفسده
حسبك مما تبغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت
ما انتفع المرء بمثل عقله وخير ذخّر المرء حسن فعله

ولعل غياب وحدة القافية في القصيدة الواحدة في هذا النوع من الشعر هو الذي دعا الشاعر أن يوحد قافية الشطرين حفاظاً على الحد الأدنى من القيمة الإيقاعية للقافية، أو تعويضاً عن الإيقاع الرأسي للأبيات كما يقتضي النظام الإيقاعي للقصيدة العمودية، فهو يفقد الوحدة الإيقاعية الرأسية الخارجية في حين يحافظ على الوحدة الإيقاعية الداخلية للقافية. ويبدو أن الوحدة الداخلية لإيقاع القافية لم ترق للذائقة الموسيقية فلم يُكتب لهذا النوع من الشعر الانتشار.

ويرى رزق الله حسّون الحلبي الأرمني (1825-1880م)، أنه أول من نظم الشعر المرسل بقوله: وقد سنع لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية لأنّ حدّ الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تُشترط إلا لتحسينه، فقد كان الشعر شعراً قبل أن تعرف القافية، كما هو عند سائر الأمم، ولم يُسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنّه أول من أحكم قوافيه. (1)

11 - السمط

السمط، أن تُجمع سلوك عدة في ياقوته أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته بالؤلؤ، ثم تجمع السلوك كلها في زيرجدة، ثم تنظم أيضاً كل سلك على حدته وتصنع به كما صنعت أولاً إلى أن يتم السمط..

(1) حسّون، رزق الله: أشعر الشعر، بيروت، 1870م، ص3.

وفي العروض أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة (أشطر) على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتداء به، وهكذا إلى آخر القصيدة، مثال ذلك قول امرئ القيس:

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

فقد اتفق الشطران في البيت الأول بحرف اللام (مصرع)، وتبعه أربعة أشطر بقافية مختلفة، وهي الفاء، ثم جاء شطر منتهياً بقافية مماثلة لقافية البيت الأول أو المطلع.

والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، واشتقاقه من سمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقبات بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة. (1)

ويتجلى التوزيع الإيقاعي للقافية في الشعر المسمط في التناغم بين قافية الشطرين في المطلع، وقافية القسم الأخير من المسمط من جهة، والتناغم في قافية الشطور الأربعة التي تلي المطلع، فالمسمط مساحتان إيقاعيتان توفران تنوعاً إيقاعياً. وجاء في اللسان أن المسمط من الشعر أبيات مشطورة تجمعها قافية واحدة، وقيل المسمط من الشعر ما قُفي أرباع يئوته، وسُمط في قافية مخالفة يقال قصيدة مُسمطة وسِمْطِيَّة. وقيل: الشعر المسمط الذي يكون في صدر البيت أبيات مشطورة أو منهوكة مُقفاة ويجمعها قافية مُخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي. (2)

(1) انظر: القيرواني: العمدة. ج1، ص 178 - 182

(2) لسان العرب: سمط

ويرى ابن أبي الإصبع أن التسميط هو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت، كقول مروان بن أبي حفصة:

هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دعوا أجابوا، وإن أعطوا أطابوا، وأجزلوا

فأتت بعض أجزاء هذا البيت مسجعة على خلاف قافيته، لتكون القافية بمنزلة السمط، والأجزاء المسجعة بمنزلة حب العقد، لكون التسميط يجمع حب العقد ويربطه، والمراد بأجزاء التسميط بعض أجزاء التقطيع، ويسمى تسميط التبويض.

ومن التسميط نوع آخر يسمى تسميط التقطيع، وهو أن يسجع جميع أجزاء التفعيل على روى يخالف روى القافية، نحو:

وأسمر مثمر بمزهر نضر من مقرر مسفر عن منظر حسن

فجاءت جميع أجزاء التفعيل في هذا البيت من سباعيها وخماسيها مسجعة على خلاف سجة الجزء الذي هو قافية البيت.⁽¹⁾

ويقل ابن رشيق من القيمة الفنية للشعر المسمط بقوله: وقد رأيت جماعة يركبون الخمسات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها؛ لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، ما خلا امرأ القيس في القصيدة التي نسبت إليه وما أصححها له، وبشار بن برد كان يصنع الخمسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر.⁽²⁾

(1) ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التجبير تحقيق: حفي محمد شرف. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي. 1382هـ، ص 55

(2) انظر: القيرواني: العمدة. ج 1، ص 178 - 182

12- المشطور

الشَّطُورُ من الغنم التي يَبْسُ أَحَدُ خَلْفَيْهَا، ومن الإبل التي يَبْسُ خَلْفَانِ من أخلافها؛ لأن لها أربعة أخلاف. والمَشْطُورُ من الشعر ما ذهب شَطْرُهُ. ⁽¹⁾ نحو قول الشاعر:

قم هذه الساعة واسبق وعدّها

- - ب - \ - ب ب - \ - - ب -

مستقلن مستعلن مستعلن

واملاً رماحا غورها ونجدها

- - ب - \ - - ب - \ ب - ب -

مستعلن مستعلن مستعلن

فالعلاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي تتمثل بالنقص والحذف، فكما يببس أحد الخلفين في الغنم أو الإبل، كذلك يُحذف الشطر من البيت. وللعروضيين في البيت المشطور سبعة مذاهب: الأول أنه عروض وضرب مماثل لها إذ لا توجد عروض بلا ضرب، ولا عكس، لكن لما تعذر انفصالهما جعل البيت كله عروضاً نظراً إلى أنه نصف الدائرة، وضرباً نظراً إلى الالتزام بتقفيته. والثاني: أن الثلاثة الأجزاء كلها ضرب لا عروض له، وهو رأى ابن القطاع، ورجحه بالالتزام بتقفيته. والثالث: أنه عروض لا ضرب لها، ورجح بأن الضرب مأخوذ من الشبه، وحينئذ تعذر جعله ضرباً لانتفاء ما يشبهه فوجب جعله عروضاً. الرابع: أن العروض والضرب منهوكان والجزء الثالث زيد في الضرب كما يزداد فيه الترفيل والتذييل. والخامس أن العروض مجزوءة، أي ذهب منها جزءٌ واحدٌ فبقيت جزأين، والضرب منهوكٌ، أي ذهب منه جزآن وبقي جزء واحد. والسادس عكسُ هذا، أي نهك الصدر، فالعروض هي الجزء الأول وجزئ العجز فالضرب هو الجزء الثالث.

(1) لسان العرب: شطر. وانظر: القيرواني: العمدة 1. ج، ص 181

والسابع: أن المشطور نصف بيت لا بيت كامل.⁽¹⁾ ويقع الشطر (المشطور) جوازاً في الرجز والسريع.⁽²⁾

وقد خصوا الرجز بأن أبقوا مشطوره على ثلاثة أركان، وهو أقل ما تقوم منه الأشكال. ويشبه أن يكون هذا بعض ما أوجب احتمالها لاطراد المتحركات في أقطاره لأن الأشكال المثلثة أطول الأشكال عروضاً وأقطاراً. وكأنهم جعلوا الأبيات المسدسة الوضع وسطاً في ذلك حيث ترقوا في ذلك إلى ضعفها وانحطوا إلى نصفها.⁽³⁾

13- المشكول

الشُّكَّال يكون في ثلاث قوائم، وقيل هو أن تكون الثلاث مُطْلَقة والواحدة مُحْجَلَّة، ولا يكون الشُّكَّال إلا في الرُّجُل ولا يكون في اليد⁽⁴⁾. وفي العَرُوض ما حُذِفَ ثانيه وسابعه نحو حذِفَ أَلَفٌ فاعلاتن والنون منها، نحو قول الشاعر:

إن سـعدا بطـل مـمارس صابر محتسب لما أصابه

- ب - - أبب-ب-أ-ب - ب - - أبب-ب-أ-ب - ب - -

فاعلاتن فعلات فاعلا فاعلاتن فعلات فاعلاتن

وسُمِّيَ بذلك لأنه حذِفَ من طرفه الآخر ومن أوّله فصار بمنزلة الدابة التي شُكِّلَتْ يَدُها ورِجْلُها.

14- المصمت

كل قافية اجتمع فيها ساكنان دون أن تكون كلمة القافية مردوفة، نحو ما سُمِعَ يوم فتح مكة من بعض العرب:

(1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 185

(2) مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 82

(3) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 257

(4) لسان العرب: شكل

رَفُفَتْ أَذْيَالُ الْحَفِيِّ وَأَرْتَعْنَ مَشَى حَيَّاتٍ كَأَن لَّمْ يَفْزَعْنَ

إِنْ يُمَتَّعَ الْيَوْمَ نِسَاءً تَمَتَّعْنَ

ففي كلمة (يَفْزَعْنَ)، مثلاً، اجتمع ساكنان، وهما العين والنون، وخلت الكلمة من حروف الردف (1).

15- المُعَاقِبَةُ

اعْتَقَبْتُ فَلَاناً مِنَ الرُّكُوبِ أَي نَزَلْتُ فَرَكِيبَ، وَأَعَقَبْتُ الرَّجُلَ وَعَاقَبْتُهُ فِي الرَّاحِلَةِ إِذَا رَكِبَ عُقْبَةً. وَالْمُعَاقِبَةُ فِي الزُّحَافِ أَنْ تَحْذِفَ حَرْفاً لثَبَاتِ حَرْفٍ، كَأَن تَحْذِفَ الْيَاءَ مِنْ مَفَاعِيلِنِ وَتُبْقِيَ النُّونَ، أَوْ تَحْذِفَ النُّونَ وَتُبْقِيَ الْيَاءَ (2) أَوْ إِذَا اجْتَمَعَ السَّبِيحَانِ وَلَمْ تَجْزِ مَزَاحِفُهُمَا جَمِيعاً، بَلْ وَجِبَ أَحَدُ الْأَمْرَيْنِ، إِمَّا سَلَامَتُهُمَا مَعاً أَوْ سَلَامَةُ أَحَدِهِمَا فَذَلِكَ هُوَ الْمُعَاقِبَةُ. وَالْمُعَاقِبَةُ تَارَةً تَكُونُ فِي جُزْءٍ وَاحِدٍ، وَتَارَةً تَكُونُ فِي جَزَائِنِ. فَمِثَالُ الْجُزْءِ الْوَاحِدِ (مَفَاعِيلِنِ) فِي الطَّوِيلِ وَالْهَجْجِ، فَالْيَاءُ فِيهِ تَعَاقِبُ النُّونَ، فَإِذَا دَخَلَ الْقَبْضُ سَلَمَ مِنَ الْكُفِّ (مَفَاعِلِنِ) وَإِذَا دَخَلَ الْكُفُّ سَلَمَ مِنَ الْقَبْضِ (مَفَاعِيلِنِ)، وَلَا يَجُوزُ فِيهِ دُخُولُ الْقَبْضِ وَالْكَفِّ مَعاً وَيَجُوزُ أَنْ يَسْلَمَ مِنْهُمَا مَعاً.

وَمِثَالُ مَجِيءِ الْمُعَاقِبَةِ مِنْ جَزَائِنِ (فَاعِلَاتِنِ فَاعِلِنِ) فِي الْمَدِيدِ، فَالنُّونُ مِنْ (فَاعِلَاتِنِ) تَعَاقِبُ الْأَلْفَ مِنْ (فَاعِلِنِ)، فَإِذَا زُوْحِفَ (فَاعِلَاتِنِ) بِالْكَفِّ سَلَمَ (فَاعِلِنِ) بَعْدَهُ مِنَ الْخَبْنِ، وَإِذَا زُوْحِفَ (فَاعِلِنِ) بِالْخَبْنِ سَلَمَ (فَاعِلَاتِنِ) قَبْلَهُ مِنَ الْكَفِّ، وَكَذَا (فَاعِلَاتِنِ) الْوَاقِعُ أَوَّلَ عَجْزِ الْمَدِيدِ يَجْتَمِعُ فِيهِ سَبِيحَانِ قَبْلِيَّانِ، وَسَبِيحَانِ بَعْدِيَّانِ، وَذَلِكَ لِأَن تَضْعِيْلَاتِهِ:

فَاعِلَاتِنِ فَاعِلِنِ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلِنِ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلِنِ

فَالْمُعَاقِبَةُ بَيْنَ نُونِ (فَاعِلَاتِنِ) الْوَاقِعِ آخِرَ الصَّدْرِ وَالْف (فَاعِلَاتِنِ) الْوَاقِعِ أَوَّلَ الْعَجْزِ، وَبَيْنَ نُونِ (فَاعِلَاتِنِ) هَذِهِ وَالْف (فَاعِلِنِ) الْوَاقِعَةِ بَعْدَهَا (3).

(1) التَّنَوُّخِي، الْقَاضِي أَبُو يَعْلَى عَبْدِ الْبَاقِي: الْقَوَافِي .

(2) لِسَانُ الْعَرَبِ: عَقَبَ

(3) انْظُرْ: الدَّمَامِي، بَدْرُ الدِّينِ، أَبُو عَبْدِ اللَّهِ مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي بَكْرٍ: الْعَيُونُ الْغَامِزَةُ عَلَى خَبَايَا الرَّامِزَةِ. ص 88 وَمَا

بَعْدَهَا

ومن أمثلة المعاقبة (مضاعيلن) في الطويل والهزج، فالياء فيه تعاقب النون، فإذا دخله القبض سلم من الكف، وإذا دخله الكف سلم من القبض، ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معاً ويجوز أن يسلم منهما معاً. وفي المديد (فاعلاتن فاعلن)، فالنون من (فاعلاتن) تعاقب الألف من (فاعلن)، فإذا زوحف (فاعلاتن) بالكف سلم (فاعلن) بعده من الخبن، وإذا زوحف (فاعلن) بالخبن سلم (فاعلاتن) قبله من الكف. والمعاقبة في المنسرح بين (مستفعلن) الذي بعد (مفعولات)، فتعاقب فائؤه سينه، لأنهما لو أسقط حتى يصير الجزء إلى (فعلتن) وقبلها تاء (مفعولات) لاجتمع خمسة حركات، وذلك لا يتصور وقوعه في شعر عربي أبداً. والمعاقبة في الرمل واقعة بين نون (فاعلاتن) وألف الجزء الذي بعده. والمعاقبة في الوافر بعصب (مفاعلتن) فينقل إلى (مفاعيلن) فتعاقب فيه الياء النون. والمعاقبة في الخفيف بين نون (مستفع لن) وألف (فاعلاتن)، فلا يجتمع خبن الجزء الثاني مع كف الأول. والمعاقبة في الكامل أن (متفاعلن) يضمرفينقل إلى مستفعلن فتعاقب سينه فائؤه. والمعاقبة في المجث بين نون (مستفع لن) وألف (فاعلاتن)، وذلك لأن (مستفع لن) فيهما مركب من سببين خفيفين ووتد مفروق بينهما.⁽¹⁾

وجاء في العقد الفريد أن التعاقب يدخل بين السببين المتقابلين في حشو الشعر حيثما كانا، ولا يكونان مع جميع العروض إلا في أربعة أقطار: في المديد، والرمل، والخفيف، والمجث؛ فما عاقبه ما قبله فهو صدر، وما عاقبه ما بعده فهو عجز، وما عاقبه ما قبله وما بعده فهو طرفان، وما لم يعاقبه ما قبله ولا ما بعده فهو بريء. والتراقب بين السببين المتقابلين من فاصلة واحدة؛ ولا يدخل التراقب من جميع العروض إلا في المضارع، والمقتضب.⁽²⁾

وتتفق المراقبة والمعاقبة في أنه إذا حذف أحد الساكنين من السببين ثبت الآخر وجوباً، وتختلفان في أن المعاقبة يجوز فيها إثباتهما معاً، والمراقبة يمتنع فيها

(1) المرجع نفسه. ص 90 وما بعدها

(2) ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. ج 6، ص 275

ذلك. ويقع الفرق بينهما أيضاً بأن المعاقبة تكون بين السبيين المتلاقيين في جزء واحد (تفعيلة واحدة)، أو في جزأين، فالمراقبة لا تكون إلا إذا كان السبيان متجاورين في جزء واحد.⁽¹⁾ وتقتصر المراقبة على تفعيلتين (مفاعيلن) في المضارع، و (مفعولات) في المقتضب، في حين نجد المعاقبة في الطويل والهزج والوافر والكامل والمتسرح والمديد والرمل والخفيف والمجتث.

16- المعرى

عَرَّاهُ مِنَ الْأَمْرِ خَلَصَهُ وَجَرَّدَهُ، ويقال: مَا تَعَرَّى فلان من هذا الأمر أي ما تَخَلَّص. والمُعَرَّى من الأسماء ما لم يدخل عليه عاملٌ كالمُبْتَدَأ. والمُعَرَّى الجَمَل الذي يرسلُ سُدًى ولا يُحْمَل عليه. والمُعَرَّى من الشَّعْر ما سَلِمَ من التَرْفِيلِ والإذالة والإسْبَاغ.⁽²⁾ أو هو السالم من العلة بالزيادة.⁽³⁾ والفرق بين الصحيح والمعرى أن الصحيح شاملٌ للضروب والأعاريض معاً بالسلامة من النقص والزيادة، والمعرى خاصٌ بالضرب.⁽⁴⁾

17- المقطع

المقاطع الصوتية

- 1- المقطع القصير، ويتألف من صامت وحركة (ص ح) فالصاد اختصار كلمة صامت، والحاء اختصار كلمة حركة، فكلمة كَتَبَ تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة (ك ص ح \ ت ص ح \ ب ص ح).
- 2- المقطع المتوسط المفتوح، ويتألف من صامت وحركة طويلة (ص ح ح)، نحو حرف (لا ص ح ح) أو (ما ص ح ح) وسمي مفتوحاً؛ لأنه لا ينتهي بصامت.

(1) انظر: الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 93

(2) لسان العرب: عرا

(3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. ص 628

(4) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 132

نهايتها مقطع زائد الطول لا يختلف عدد مقاطعها العروضية عن عدد المقاطع التي تتألف منها التفعيلة ذاتها التي لا يرد فيها مقطع زائد الطول، ولذلك نضع رمز السكون (°) فوق المقطع زائد الطول لتمييزه عن المقطع الطويل.

18- المكائفة

المكائفة هي جواز سلامة السببين المجتمعين، ومزاحفتها معاً، وسلامة أحدهما ومزاحفة الآخر. وتدخل تفعيلة (مستقلن) في أربعة أبحر، وهي السريع والمنسرح والبسيط والرجز.⁽¹⁾ فيجوز أن تسلم تفعيلة مستقلن من الخبن والطبي، ويجوز أن تخبن وتسلم من الطبي، أو تطوى وتسلم من الخبن. وينبغي أن نلاحظ أن المكائفة في مستقلن لا ترد في بحر المقتضب لوجوب الطبي فيها، وتقع المكائفة في تفعيلة (مفعولات)، فيجوز أن تسلم من الخبن والطبي، ويجوز وقوع أحدهما دون الآخر، لكن المكائفة في مفعولات لا ترد في المقتضب بسبب المراقبة بين الفاء والواو.

19- المكبول

يقال كَبَلْتُ الأسير وكَبَلْتُهُ إِذَا قَيَّدْتَهُ فَهُوَ مَكْبُولٌ وَمُكَبَّلٌ.⁽²⁾ والمكبول في العروض خبن وقطع في تفعيلة (مستقلن)،⁽³⁾ فتتحول إلى (متفعل ب - - -).

20- المنهوك

نَهَكَتْهُ الْحُمَّى: جَهَدَتْهُ وَأَضْنَتْهُ، وَنَقَصَتْ لَحْمَهُ فَهُوَ مَنَّهُوَكٌ، أَي رُؤْيَى أَثَرِ الْهَزَالِ عَلَيْهِ مِنْهَا، وَرَجُلٌ مَنَّهُوَكٌ إِذَا رَأَيْتَهُ قَدْ بَلَغَ مِنْهُ الْمَرَضُ⁽⁴⁾. ومن الرجز والمنسرح ما ذهب ثلثاه وبقي ثلثه، ويتكون من تفعيلتين كقول الشاعر من الرجز:

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. ص 95

(2) لسان العرب: كبل

(3) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف، بيروت، ط 2،

1989، ص 34

(4) لسان العرب: نهك

هذا الأصل كالذهب

- - - ب - ب - ب -

مستقلن متقلن

فأصل وزن الرجز مكون من تكرار مستقلن ست مرات، فحذفت أربع تفعيلات (الثلاثان) وبقيت تفعيلتان (الثلاث). وسمي بذلك لأنه حذف منه ثلثيه فَنَهَكَتْهُ بالحذف أي بالفت في إمراضه والإجحاف به .

21- المواليا

أول من اخترع المواليا أهل واسط، وهُوَ من بحر البسيط اقتطعوا مِنْهُ بَيْتَيْنِ وَقَفُّوا شَطْرَ كُلِّ بَيْتٍ بِقَافِيَةٍ وَنَظَمُوا بِهِ الْغَزَلَ وَالْمَدِيحَ، وَكَانَ سَهْلَ التَّأَوُّلِ تَعْلَمُهُ الْعَبِيدُ وَالْعُلَمَاءُ، وَصَارُوا يَغْنُونَ بِهِ فِي رُؤُوسِ النَّخْلِ، وَعَلَى سَقِي الْمِيَاهِ، وَيَقُولُونَ فِي آخِرِ كُلِّ صَوْتٍ يَا مَوَالِيَا إِشَارَةً إِلَى سَادَاتِهِمْ، فَسُمِّيَ بِهَذَا الْإِسْمِ، وَلَمْ يَزَالُوا عَلَى هَذَا الْأَسْلُوبِ حَتَّى اسْتَعْمَلَهُ الْبَغْدَادِيُّونَ فَلَطَفُوهُ حَتَّى عَرَفَ بِهِمْ دُونَ مَخْتَرَعِيهِ ثُمَّ شَاعَ.⁽¹⁾

ويجعل ابن خلدون (المواليا) أصلاً تفرع عنه " القوما " و " كان وكان " و " الدوبييت، في قوله: كان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمونه المواليا، وتحتة فتون كثيرة يسمون منها القوما، وكان وكان، ومنه مفرد ومنه في بيتين، ويسمونه دوبييت على الاختلاف المعتبرة عندهم في كل واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان. وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيها بالفرائب، وتبحروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضريّة، فجاءوا بالعجائب.

وينقل ابن خلدون عن ديوان الصفي الحلي أنّ المواليا من بحر البسيط، وهو ذو أربعة أغصان وأربع قواف، ويسمى صوتاً وبيتين. وأنه من مخترعات أهل واسط، وأنّ (كان وكان) قافية واحدة وأوزان مختلفة في أشطاره: الشطر الأوّل من البيت

(1) انظر: المحي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. ج 1،

أطول من الشطر الثاني ولا تكون قافيته إلّا مردفة بحرف العلة وأنه من مخترعات
البغداديين. وأنشد فيه لنا:

بغمز الحواجب حديث تفسير ومنو أبو
وأمّ الأخرس تعرف بلغة لخرسان

ويورد ابن خلدون من محفوظه على المواليا قول شاعر:

طرقت باب الخبا قالت من الطارق فقلت مفتون لا ناهب ولا سارق
تبسمت لاح لي من ثغرها بارق رجعت حيران في بحر أدمعي غارق

وقول آخر:

يا حادي العيس ازجر بالمطايا زجر وقف على منزل أحبابي قبيل الفجر
وصيح في حيهم يا من يريد الأجر ينهض يصلي على ميت قتيل الهجر⁽¹⁾

وللمواليا وزن واحد وأربع قواف. وسموه البرزخ لأنه يحتمل الإعراب
واللحن، وإنما اللحن أحسن وأليق، وإنما كان يحتمل الإعراب في أوائل استخراجهم
لأن أهل واسط اخترعوه من البحر البسيط وجعلوا كل بيتين منه أربعة أفعال بقافية
واحدة وتغزلوا به ومدحوا وهجوا، كقول القائل:

أعبر على الباب قالت من لغيري دون أيا سمير السرى خلف المعنى كون
هيا تريع تدحرج دا ندفف جون نما إذا كان لنا حاجة بذلي بون⁽²⁾

ويرى إبراهيم أنيس أن المواليا هو النوع المعروف في الشعر العامي بالموال،
لأن أمثله قد جاءت مزيجا بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة.⁽³⁾
وهو في الاصطلاح ثلاثة أنواع:

1- رباعي: وهو ما كان أشطر بيتيه مصرعة مثل قول جارية البرامكة:

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ص 779

(2) الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة: بلوغ الأمل في فن الرجل، ص 138

(3) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 232

يا دار أين الملوك أين الفرس أين الذين رعوها بالقنا والترس
قالت تراهم رمم تحت الأراضى المدرس سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس
ومنه:

إن أقتم النقع كنا الضاريين الهام وإن أفاضوا الحجا كنا ذوي الأفهام
وما برحنا بأرث الفضل والإلهام تطوى الخناصر لنا أو يُعقد الإبهام

2- أعرج: وهو ما اختلف مصرع منه عن الثلاثة الباقية؛ مثل قول بعضهم في الوعظ:

يا عبد ابكي على فعل المعاصي ونوح هم فين جدودك أبوك آدم وبعده نوح
دنيا غرورة تجي لك في صفة مركب ترمي حمولها على شط البحور وتروح

وقد يأتي بخمسة أشطر، ويكون الشطر الخامس هو المخالف .

3- نعماني: مثل قول بعضهم:

الأهيف اللي بسيف اللحظ جارحنا بيده سقانا الطلا وجارحنا
رمش رمي سهم قطع به جوارحنا أهين على لوعتي في الحب يا وعدي
هجره كواني وحيرني على وعدي يا خل واصل ووا في بالمنى وعدي⁽¹⁾

وقد يكون سبب تسميته بـ (النعماني) نسبة إلى اسم أول شخص نظم عليه. وبعضهم يسميه النعماني الأعرج. وبعضهم يضيف نوعا رابعا ويسميه الزهراني نسبة إلى شخص اسمه زهير، ويتألف هذا النوع من سبعة أشطر. وربما خلط بعضهم بين النعماني والزهيري.

22- الموسيقى الداخلية

تقف الأوزان العروضية، ونظام القافية المرتبط بها عاجزين عن كشف المستوى الموسيقي الداخلي للقصيدة. يقول النقاد: ((إن العروض إنما يقيس الموسيقى

(1) مصطفى، عمود: أهدى سبيل في علم الخليل. ص 115

الخارجية للشعر، أما هذه الموسيقى الداخلية فإنه يفشل في قياسها لأنها قيم صوتية خفية⁽¹⁾. ويتسم إيقاع التفعيلات بالثبات إلى حد كبير، ويتسم إيقاع الروي بالثبات المطلق، وذلك استجابة للمعيار الموسيقي للقصيدة العربية. ولعل هذه الرتبة الموسيقية هي التي تحفز المبدع على تشكيل وحدات موسيقية داخلية تتسم بالتنوع استجابة للانفعالات النفسية التي تتولد عنها الدلالات المختلفة، وقد أشار إبراهيم عبد الرحمن إلى ذلك بقوله: "وهذا ينبع من الرتبة الموسيقية الخارجية التي تتمثل في هذه الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور"⁽²⁾.

والموسيقى الداخلية لا يمكن أن تنشأ من الألفاظ في ذاتها وإلا لكانت الألفاظ تملك الموسيقى وهي في سياقها النثري. والواقع غير هذا فإنما تكتسب أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب بما ينسج الشاعر للكلمة في علاقات خفية بما حوله وبما يبثه فيها من معانٍ توحى بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو مؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة⁽³⁾.

وتتشكل الموسيقى الداخلية من تضافر تقنيات لغوية وتركيبية وسياقية، يقول إليوت: "موسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من خلال علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه. ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها"⁽⁴⁾ و((العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على مجرد الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعلل، إلى جوانب ذوقية يُدركها مَنْ كان ذا

(1) ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف بمصر. الطبعة التاسعة - دون تاريخ، ص 78.

(2) عبد الرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي - قضايا الغنية والموضوعية -، دار النهضة العربية، 1980، ص 284.

(3) الملائكة، نازك: محاضرات في شعر علي محمود طه. معهد الدراسات العالية 1964 1965 ص 143

(4) خوري، منح: الشعر بين نقاد ثلاثة. دار الثقافة، بيروت 1966، ص 29، 30

حسٌ موسيقي نامٍ، وتمرُّسٌ بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبرة، والأنغام الأصيلة⁽¹⁾

وإذا كانت الموسيقى الخارجية تتمثل بالوزن والقافية، فإن الموسيقى الداخلية تتوزع على عناصر شتى تُحدث إيقاعاً داخلياً في البيت الواحد، أو في مجموعة من الأبيات، أو في القصيدة كلها، ومن أبرز عناصر الموسيقى الداخلية ما يلي:

أولاً: تكرار الأصوات المفردة

لا يخفى أن الأصوات تتفاوت في قيمتها الإيقاعية وفق ملامحها الصوتية، فالأصوات الصفيرية والاحتكاكية والمجهورة والانفجارية والمفخمة أكثر إيقاعاً من الأصوات المهموسة والمرققة بصورة عامة. فتكرار صوت في بيت واحد أو تكرار مجموعة من الأصوات في حنايا أبيات يفضي إلى شيوع إيقاع وفق الملامح الصوتية التي تتصف بها الأصوات المكررة. ويعود التفاوت الموسيقي كذلك إلى الآلية النطقية التي تنتج الصوت المكرر، "فتكرر القاف غير تكرر السين، مثلاً، وذلك لأن تكرار حرف من الحروف قد يكون مقبولاً سهل النطق به، لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير، في حين أن تكرار حرف آخر يكون مجهداً يشق على اللسان وينبو على الأذان"⁽²⁾. فتردد الحرف لا يشكل إيقاعاً إلا إذا اتسم بسهولة النطق وأحدث طرباً للسامع، وأثار أحاسيسه نحو المعنى المقصود، "فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات على نوتته"⁽³⁾.

وإيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بأحداث رنة موسيقية، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعنى، ولا تبرز العلاقة الحميمة بين الصوت (الحرف) والمعنى إلا بعد إزالة قشور الدلالة، ولعل إدراك هذه العلاقة يبدأ بعد

(1) رجائي، أحمد: أوزان الألفان بلغة العروض وتوائم من القريض. دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق -

سورية، الطبعة الأولى، 1999، ص 14

(2) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 38.

(3) المرجع نفسه، ص 31

الإحساس بالإيقاع لأن: "إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على أن ترسخ الإيقاع في نفس المتلقي، وتثير لديه تساؤلات عن جدوى مثل هذه الصنعة الماثلة في موسيقى الكلمة"⁽¹⁾.

ويمكن رصد بعض أنواع الإيقاع الداخلي الناجم عن تكرار بعض الأصوات على النحو الآتي:

1- الإيقاع الصفيري

أصوات الصفيير في وضوحها وأصداؤها في أزيزها جعل لها وقعا متميزا ما بين الأصوات الصوامت ... نتيجة التصاقها في مخرج الصوت، واصطكاكها في جهاز السمع ووقعها الحاصل ما بين هذا الالتصاق وذلك الاصطكاك⁽²⁾.

وتتشكل القيمة الإيقاعية لأصوات الصفيير من التقارب السمعي لبعضها إذ إن اختلاف تردد موجات بعض الأصوات اللغوية يؤدي إلى تغير في إدراكها، فالصوت /س/ ذو تردد عال يفوق ٤٠٠٠ هرتز. فإذا ما انخفض تردده ليقترّب من ٢٥٠٠ هرتز فإن السامع يدركه /ش/.⁽³⁾

لنتأمل قول الأخطل:

حَيِّ الْمَنَازِلَ بَيْنَ السَّفْحِ وَالرُّحْبِ	لَمْ يَبْقَ غَيْرُ شُومِ النَّارِ وَالْحَطَبِ
وَعُقْرِ خَالِدَاتٍ حَوْلَ قُبَّتِهَا	وَطَامِسٍ حَبَشِيٍّ اللَّوْنِ ذِي طَبَبِ
وَغَيْرُ نُؤْيٍ قَدِيمٍ الْأَثَرِ ذِي ثَلَمِ	وَمُسْتَكِينٍ أَمِيمٍ الرَّأْسِ مُسْتَلَبِ

ترددت السين والشين في قوله: "السفح، وشوم، طامس، حبشي، مستكين، الرأس، مستلب"، وينم هذا التردد عن قلق وتوتر نفسي، فقد وقع في سياق طللي بدا فيه الحزن من خلال الصور الفنية الاستعارية؛ فالأثافي نساء عاقرت، والرماد (طامس) رجل حبشي اللون، والوتد إنسان مشقوق الرأس مسلوب. ويلاحظ

(1) ربابعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي. ص 140.

(2) انظر: الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن. دار المؤرخ العربي، بيروت، ب. ت. ص 179

(3) انظر الغامدي منصور محمد: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، 2001 ص 153

أن تردد السين والشين قد اختص بالألفاظ التي تمثل العناصر الطللية، وهذا الاختصاص جعل العناصر الطللية المتقاربة في المستوى الدلالي، تتقارب أيضاً في المستوى الإيقاعي وذلك بتردد صوتي السين والشين فيهما، لأن "الاشتراك في حرف واحد بين مجموعات الألفاظ أو المواد كثيراً ما يؤدي إلى الاشتراك كذلك في جزء من المعنى أو في معنى يعم هذه المجموعات"⁽¹⁾.

ويستمر تردد الحرفين في المشهد الثاني الذي يصور الرياح والرعد والمطر الذي سقط على الأطلال، وذلك في قوله:

وَمُظْلِمٌ تُعْلِنُ الشُّكُوى حَوَامِلُهُ	مُسْتَفْرِغٌ لِسِجَالِ الْعَيْنِ مُنْشَطِبٌ ⁽²⁾
دَانٌ أَبَسَتْ بِهِ رِيحٌ يَمَانِيَّةٌ	حَتَّى تَبْجَسَ مِنْ حَيْرَانٍ مُنْثَعِبٍ
تَجَفَّلُ الْخَيْلُ مِنْ ذِي شَارَةٍ تَثْقِي	مَشْهُرُ الْوَجْهِ وَالْأَقْرَابِ ذِي جَبَبٍ

فقد ترددت السين والشين في قوله: "الشكوى، مستفرغ، السجال، منشطب، أبست، تبجس، شارة، مشهر"، ويعكس هذا التردد صوت الرياح والرعد، وسقوط المطر، فصوتا السين والشين من الأصوات الصفيرية التي تتلاءم مع أصوات الطبيعة الغاضبة، وعليه فإن "كل عمل أدبي هو - قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"⁽³⁾.

فالتردد في الأبيات الثلاثة الأولى وقع في إطار طللي ساكن حزين، لذا فالسين والشين فيه لهما بعد نفسي يتلاءم والواقع الطللي، أما التردد في الأبيات الثلاثة المتقدمة فقد وقع في إطار الطبيعة الصاخبة، لذا فالسين والشين فيه لهما بعد حسّي يتلاءم مع أصوات الطبيعة، فقد تعيّن البعد الدلالي للسين والشين من خلال السياق. وعليه فإن الإيقاع الناجم عن السين والشين في المشهد الطللي إيقاع ساكن

(1) المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر، الطبعة السادسة، 1975، ص 274.

(2) مظلم: سحاب أسود. الشكوى: الرعد. مستفرغ: كثير الماء. سجال: دلو مملوء بالماء. العين: السماء مما يلي المغرب. منشطب: خطوط بياض. تبجس: تنفجر. متعب: متدفق. تثق: جواد. جبب: تحجيل.

(3) ويليك رينيه، وارين أوستن: نظرية الأدب. ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، ص 205.

حزين، وفي مشهد الأمطار إيقاع صاخب. وعليه "إن القيم الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار، لا تفارق القيمة الفكرية والشعورية المعبر عنها"⁽¹⁾.

ويأتي تردها موزعا بين الاتصال والانفصال، فحينما ترد الألفاظ متتابعة يكون الإيقاع الصفيري متصلا، وحينما يترد الألفاظ متفرقة يكون الإيقاع الصفيري منفصلا، ويفضي الاتصال والانفصال إلى اختلاف المستوى الإيقاعي، ففي قول ابن دريد:

تَلَايَا الْعَيْشَ الَّذِي رَنَّقَهُ صَرَفُ الزَّمَانِ فَاسْتَسَاعَ وَصَفَا
وَأِنْ أَعَشَ صَاحِبَتْ دَهْرِي عَالِمًا بِمَا انْطَوَى مِنْ صَرَفِهِ وَمَا انْسَرَى

جاء الإيقاع الصفيري في البيت الأول متصلا في قوله (صَرَفُ الزَّمَانِ فَاسْتَسَاعَ وَصَفَا)، إذ تتابعت أصوات الصاد والزاي والسين، ويوفر هذا التواصل نغمات صفيرية متتابعة، أما الإيقاع الصفيري في البيت الثاني فقد جاء منفصلا؛ إذ جاء صوتا الشين والصاد في (أَعَشَ صَاحِبَتْ) مفصولين عن صوتي الصاد والسين في (صَرَفِهِ، انْسَرَى) لوقوع مسافة سياقية طويلة بينهما مما أدى إلى قطع تتابع النغمات الصفيرية.

إيقاع الأصوات المفخمة

يشكل تردد الأصوات المفخمة تفخيما كليا (الصاد والضاد والطاء والظاء) إيقاعا مائزا في حنايا القصيدة، وقد يتخذ المستوى الكمي لإيقاع التفخيم أربعة أشكال؛ الأول: الإيقاع المفرد وهو تردد صوت واحد من الأصوات الأربعة المفخمة تفخيما كليا، والثاني: الإيقاع الثنائي، والثالث: الإيقاع الثلاثي، والرابع: الإيقاع الرباعي وهو إيقاع مكثف لأنه يحوي الأصوات الأربعة، لنتأمل أشكال المستوى الكمي في الأبيات الآتية:

لَا يَطْبِئُنِي طَمَعٌ مُدَّتْسُ إِذَا اسْتَمَالَ طَمَعٌ أَوْ اطْبِئَى

(1) السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، الطبعة الأولى، 1978،

- (2) تَفْرِي بِسَيْفٍ لَحْظَهَا إِنْ نُظِرَتْ نَظْرَةً غَضَبِي مِنْكَ أَشَاءَ الْحَاشَا
(3) نَهْنَهْتُهَا مَكْظُومَةً حَتَّى يُرَى مُخَضَّوْضِعاً مِنْهَا الَّذِي كَانَ طُفَا
(4) وَلَوْ أَشَاءَ ضَمَّ قَطْرِيهِ الصَّبَا عَلَيَّ فِي ظِلِّ نَعِيمٍ وَغِنَى

فقد ترددت في البيت الأول نغمة مفخمة واحدة وهي صوت الطاء أربع مرات في (يَطْبِينِي طَمَعٌ، طَمَعٌ إِطْبَى)، ثم ارتفع الإيقاع إلى المستوى الشائي في البيت الثاني فترددت نغمتان مفخمتان وهما الظاء والضاد، ثم ارتفع إلى المستوى الثلاثي فترددت ثلاث نغمات مفخمة وهي الظاء والضاد والطاء، وفي البيت الرابع تحقق إيقاع رباعي مكثف شمل النغمات المفخمة الأربعة وهي الضاد والطاء والضاد والطاء.

إيقاع أصوات المد واللين

أصوات المد أو اللين (الألف والواو والياء) وحدات موسيقية ذات مستوى عالٍ من الإيقاع، وتعود تسميتها بأصوات مد إلى أنها تستغرق زمناً أطول من غيرها أثناء النطق بها⁽¹⁾. وتعود تسميتها بأصوات لين إلى الآلية النطقية التي تشكلها؛ فهي أسهل الأصوات نطقاً؛ لأنها لا تحتاج إلى جهد عضوي. وتردد أصوات المد واللين في مجموعة من الأبيات يخلق تفاعلاً إيقاعياً بين النص والمتلقي، لأن توالي نغمة صوت المد واللين يولد إيقاعاً يطرب الأذن وترتاح إليه النفس، "وأنتا نحس النغم المميز لحرف اللين، ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعودنا سماعه ممتزجاً بسائر النغمات المؤلفة"⁽²⁾، وهذا يعني أن أصوات المد واللين ترد في النص بأشكال إيقاعية عدة، فقد تأتي وحدات إيقاعية مركزية، إذ يخلو النص في هذه الحالة من الوحدات الإيقاعية الكبرى المتمثلة بالألفاظ الموزونة والمسجوعة، وقد تأتي وحدات إيقاعية ثانوية ممتزجة بالوحدات الإيقاعية الكبرى.

إن الإيقاع الذي يتشكل من أصوات المد واللين يرتبط ارتباطاً نفسياً وقتياً بالدلالة، لأن الإيقاع يفضي إلى التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو

(1) انظر: الإنطاكي، محمد: الوجيز في فقه اللغة. ص 247.

(2) عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي. ص 113.

التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها، وبين الصور التي يخلقها الشاعر، مما يعطي تفرّداً. وهذه الألفاظ وهذه الصور تنمو في القصيدة بتكنيك خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريده الشاعر، والتجربة التي يريد الإفصاح عنها.⁽¹⁾

ثانياً: تكرار الألفاظ والتراكيب

التكرار ظاهرة كونية تتجلى في الطبيعة الصامتة والطبيعة الفسيولوجية؛ فتعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة في غير حيز من الكرة الأرضية ما هو إلا حركة تعاقبية منتظمة مكررة، كما أن التكرار التعاقبي المنظم يتجلى في العمليات الفسيولوجية كدقات القلب والنبض وغيرها، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فتجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية نحو الجناس والسجع ورد العجز على الصدر وغيرها.⁽²⁾

والتكرار هو ((البؤرة المركزية، التي من خلالها يمكن أن يبرز الهاجس الذي يلح على الشاعر ويضغط عليه، إنها تستطيع أن تجعل القارئ أكثر مقدرة على اكتناه التجربة وتجعله متفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته))⁽³⁾

والتكرار واحد من عناصر الإيقاع الداخلي للنص، فإذا كان الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية يلقي بظلاله الموسيقية على جميع أبيات القصيدة، فإن التكرار يخلق حالات إيقاعية متعددة على مستوى البيت أو الأبيات، فالتكرار اللفظي ينجم عنه تماثل إيقاعي، وهذا التماثل الإيقاعي الذي يخلقه التكرار ينجح في كسر رتابة الإيقاع الخارجي، مما يجعل القصيدة "سيمفونية" متعددة الألحان،

(1) علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص 247

(2) انظر: وهبة، مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت. ط 2، 1984، ص

117-118

(3) ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي — دراسة أسلوبية. مجلة مؤنة للبحوث والدراسات، المجلد 5، ع 1،

1990، ص 170

((ولكي يتحقق ذلك لابد من الكشف عن علاقات ألفاظ التكرار بمفردات البنية اللغوية الواردة في البيت الشعري أو الأبيات الشعرية، لتوصلنا بالتالي إلى السمات الأسلوبية لهذه الظاهرة))⁽¹⁾.

ولا تقتصر وظيفة التكرار على الأثر الإيقاعي، إذ تحرص نازك الملائكة على ربط اللفظ المكرر بالمعنى، فالقاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظاً متكلفاً لا سبيل إلى قبوله. كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع.⁽²⁾

وللتكرار أشكال، ومنه التكرار في أول كل مقطوعة، وهو يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفريغ جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة.⁽³⁾ ويطلق عليه بعض النقاد التكرار الاستهلاكي الذي يهدف إلى الضغط على حالة لغوية واحدة، تؤكد عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي.⁽⁴⁾

وتكرار التقسيم وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.⁽⁵⁾ والتكرار اللاشعوري الذي يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. والتكرار الدائري

(1) العالم، إسماعيل أحمد: التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، المجلد الثالث، العدد الأول، جرش للبحوث والدراسات، 1998، ص 83.

(2) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 264

(3) المرجع نفسه. ص 284

(4) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ص 196

(5) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. ص 284

وهو تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطابقتاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي.⁽¹⁾

وتكرار اللازمة الذي يقوم على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوياتها الإيقاعية والدلالية محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة. والتكرار التراكمي الذي يتحدد في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أو الأفعال أو الأسماء.⁽²⁾

ويتشكل الإيقاع أفقياً ورأسياً في القصيدة الواحدة، وذلك على النحو الآتي:

1- التكرار الأفقي

يعد التكرار اللفظي في المستوى الأفقي للبيت تكتيفاً دلالياً لفكرة ما، ورابطاً إيقاعياً ينبه المتلقي على دلالة مركزية، وقد آثرنا رصد تكرار نهاية الشطرين المتصل بالقافية بهدف تجسيد العلائق بين الإيقاع الخارجي والداخلي، ويسميه ابن أبي الإصبع (تصدير التقفية)،⁽³⁾ نحو قول ابن دريد:

إِنَّ امْرَأَ القَيْسِ جَرَى إِلَى مَدَى	فَارْتَأَقَهُ حِمَامُهُ دُونَ المَدَى
ذَاكَ الَّذِي مَا زَالَ يَسْمُو لِلْعُلَى	بِفَعْلِهِ حَتَّى عَلا فَوْقَ العُلَى
ذَا امْرُؤٌ خِيفَ لِإِفْرَاطِ الأَذَى	لَمْ يُخَشِ مِنِّي نَزَقٌ وَلَا أَذَى

توحد كلمة القافية نهاية الشطرين، وينهض هذا التماثل بوظيفتين، الأولى: إيقاعية إذ يغدو الإيقاع مزدوجاً في الشطرين اللذين يبرز إيقاعهما عند الوقف القصير على نهايتهما، فالوقف على تماثل الشطرين ينبه المتلقي أو المنشد للتماثل

(1) المرجع نفسه. ص 28

(2) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص 209، 214، 219

(3) المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير. ص 117

الإيقاعي، ويضعف التفاعل بين الدلالة والإيقاع، وإذا كان الأصل في الوقف في نهاية الشطر الأول وقفاً زمنياً أو محل استراحة فإنه يغدو بالتمائل مع كلمة القافية وقفاً زمنياً وإيقاعياً وإذا لم يتحقق تماثل إيقاعي في نهاية الشطرين فإن الوقف يبقى زمنياً مألوفاً وإيقاع القافية يبقى متوقفاً رتيباً؛ لأنه محصور بالقافية (نهاية البيت)، ولهذا يعد التماثل في نهاية الشطرين خرقاً إيقاعياً للمألوف. والثانية: دلالية، إذ يكشف التكرار التماثلي في نهاية الشطرين عن إلحاح الشاعر على معنى كلمة القافية التي تعد عصبا دلالياً نابضاً في سياق البيت، ويؤكد تكرار كلمة القافية في حنايا البيت وبخاصة في نهاية الشطر الأول على أن المعاني الجزئية تتجاذب كلمة القافية التي لا يقتصر دورها الوظيفي على نهاية البيت، فهي ليست معنى مكملًا لنهاية البيت فحسب، بل معنى ينساب في حنايا السياق كله.

ثانياً: إيقاع التكرار الرأسي

- | | |
|--|--|
| 1) هُمُ الْأَلَىٰ إِن فَاحَرُوا قَالَ الْعَلَىٰ | بُفِي إِمْرِيٍّ فَاحَرَكُمُ عَفَرُ الْبَرَىٰ |
| 2) هُمُ الْأَلَىٰ أَجَرُوا يَنْابِيْعَ النَّدَىٰ | هَامِيَةً لِمَنْ عَرَىٰ أَوْ اِعْتَفَىٰ |
| 3) هُمُ الَّذِينَ دَوَّخُوا مَنْ اِنْتَخَىٰ | وَقَوَّمُوا مَنْ صَعَرَوْمَنْ صَغَا |
| 4) هُمُ الَّذِينَ جَرَّعُوا مَنْ مَا حَلُوا | أَفَاوِقَ الضَّمِيمِ مُفَرَّاتِ الْحُسَا |

يرصد التكرار الرأسي إلحاح المعنى الذي لا يفارق ذهن الشاعر ووجدانه، فبعض المعاني والمشاعر تكفيها جملة أو تركيب، وبعضها يمتد على طول المساحة السياقية للبيت، ولكن من المعاني ما يحتاج إلى حزمة من الأبيات المتتابعة وذلك وفق كثافة الدلالة والدفعات الوجدانية وهي المعاني التي تختار وحدات لفظية بعينها يفضي تردها إلى إيقاع لفظي على المستوى الرأسي للقصيدة وكان بإمكان الشاعر أن يختزل منظومة القيم (التفاخر والكرم والشجاعة...) في الأبيات الأربعة في بيت واحد ولكن كثافة الدلالة التي تحويها تلك القيم اقتضت مساحة سياقية واسعة مبدوءة بوحدات إيقاعية متماثلة، ليكون التماثل اللفظي أو الإيقاعي مفتاحاً لغويا إيقاعياً يختص بكل قيمة دلالية على حدة.

ويبدأ تشكّل الإيقاع الرأسي في البيت الثاني ثم تزداد وتيرته في الأبيات التالية، وكلما زاد المستوى الكمي الرأسي ازدادت إثارة المتلقي الذي يترقب دلالات جديدة مبدوءة بإيقاع متماثل؛ إذ ينهض التكرار الرأسي بوظيفتين؛ دلالية إذ يرسخ الخلايا الدلالية في ذهن المتلقي، وإيقاعية مندغمة بالوظيفة الدلالية ((وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال)).⁽¹⁾

ونلاحظ أن التشكيل الإيقاعي الرأسي يتكون من وحدة إيقاعية ثابتة وهي (هم) في المسافة الرأسية الرباعية، ووحدة إيقاعية متغيرة وهي (اللى، الذين)، ولا يقتصر تغير الوحدتين على التنوع الإيقاعي، إذ يرتبط التغير بالدلالة، فالبيتان الأول والثاني يصوران قيمتي الفخر والكرم وهما من القيم النفسية أو الشعورية التي تمنح أصحابها شعوراً بالعظمة والسيادة لذا جاء التكرار متماثلاً بوحدتيه الإيقاعيتين (هم اللى)، أما البيت الثالث والرابع فقد تحولت القيم المدحية من نفسية إلى سلوكية فهم الذين (دوخوا وقوموا وجرعوا ...) فتحوّلت الوحدة الإيقاعية الثانية من (اللى) إلى (الذين) لتلائم التحول المدحي من المستوى النفسي إلى المستوى السلوكي فيشعر المتلقي بالتغير الدلالي المندغم بالتموجات الإيقاعية، فالمعنى لا ينسلخ عن الإيقاع بل يتخلقان معاً و((ليست موسيقى الشعر إطاراً خارجياً تتحرك فيه مضامين الشعر بل جزء مهم من بنيته يكتنف المضمون ومنطلقات التعبير عنه ويسير معها باتجاه تكامل الرؤية وانسجام مكوناتها التعبيرية والفنية جميعاً))⁽²⁾

ثالثاً: الجنس

لا يقتصر دور الجنس على إحداث عذوبة موسيقية، فهو يتجاوز الوظيفة الإيقاعية إلى الوظيفة النفسية لكشف النقاب عن التفاعل الوجداني مع بنية الجنس. والمتلقي مطالب بتجاوز الأريحية السمعية للجنس ليصل إلى الجانب الآخر

(1) غريب، روز: تمهيد في النقد الأدبي. دار المكشوف، ط1، بيروت. 1971، ص 110

(2) حداد، علي: الخطاب الآخر - مقارنة لأمجدة الشاعر ناقداً. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - 2000

فيه، وهو الصوت الخفي الذي طغى عليه الإيقاع اللفظي، ((لهذا كله تصبح الكلمات المتجانسة والمرتبة ترتيباً خاصاً في الشعر تشكل قاعدة إيقاعية مهمة في تصوير التجربة الشعرية، أو المعنى الأعمق للشعر، فلا يمكن أن تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها))⁽¹⁾. إن ((ورود الجناس في كلمات متناظرة متفقة الوزن يكسبه ميزتين يفسّر توفّرهما له بدونه وهما التردد الدوري وقوة الوقع في السمع))⁽²⁾.

ويتوزع المستوى الموسيقي للجناس على عدة أنماط؛ الأول: المستوى الموسيقي البسيط، وهو الذي يقتصر فيه التناغم الموسيقي على لفظي الجناس، كقوله:

قُبَيْلَةَ يَـرُونِ الْغَدَرَ مَجْدًا وَلَا يَدْرُونَ مَا نُقِلُ الْجَفَانِ⁽³⁾

فقد اقتصر البناء الموسيقي على النغمات الموسيقية الناجمة عن لفظي الجناس (يرون، يدرون)، ولم يحدث الشاعر بنى موسيقية أخرى على مستوى السياق، لأنه أراد إبراز دلالة لفظي الجناس وما تعلق بهما. والثاني: المستوى الموسيقي المركب، كقوله:

الْأَكْثَرِينَ حَصَى وَالْأَطْيَبِينَ ثَرَى وَالْأَحْمَدِينَ قَرَى فِي شِدَّةِ اللَّزْبِ

يتشكل البناء الموسيقي من نغمتين مختلفتين؛ نغمة لفظي الجناس (ثرى، قرى) من جهة، ونغمة لفظة (حصى) من جهة أخرى. والنغمة الثانية هي النغمة

(1) الرباعي، عبد القادر: البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني، 1985، ص38.

(2) المسعدي، محمود: الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص 103

(3) الثغراء: بلد. ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها، الحاشية2.

الناجمة عن أسماء التفضيل (الأكثرين، الأطيبين، الأحمدين). ولا يقتصر التوافق على المستوى الدلالي، فقد أبرزت الألفاظ الثلاثة (عناصر النغمة الأولى) المناقب الحميدة للممدوحين؛ العدد، الأصل، الكرم. كذلك فإن عناصر النغمة الثانية تتوافق موسيقياً ودلالياً.

أما النمط الثالث فهو المستوى الموسيقي التكراري، وهو التناغم الموسيقي الناجم عن لفظي الجنس، وتكرار أحد لفظي الجنس، كقوله:

إذا ملّت فوّارِسُنَا وكَلّتْ عِتَاقُ الْخَيْلِ زِدْنَاهَا كَلَالَا

يتألف البناء الموسيقي من نغمة لفظي الجنس (ملّت، كَلّتْ)، ومن تكرار (كَلّتْ، كَلَالَا). واللفظ المكرر هو الأكثر عناية؛ لأن الشاعر يرمي إلى إظهار تعب الخيل لا ملل الفوارس، وتعب الفوارس مؤشر على شجاعة الفرسان.

رابعاً: الترصيع

الترصيع عند قدامة "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"⁽¹⁾ ففي قول الشاعر:

الأَكْثَرِينَ حَصَى والأَطْيَبِينَ ثَرَى والأَحْمَدِينَ قَرَى في شِدَّةِ اللَّزْبِ

شكل الترصيع في قوله: "الأكثرين، الأطيبين، الأحمدين" وحدة موسيقية متماثلة وزناً وسجعاً، وكذلك في قوله: "حصى، ثرى، قرى".

وفي قوله:

لَا يَثَارُونَ بِقَتْلَاهُمْ إِذَا قُتِلُوا وَلَا يَكْرُونَ يَوْمًا عِنْدَ إِحْجَارِ
وَلَا يَزَالُونَ شَتَّى فِي يُثُوتِهِمْ يَسْعَوْنَ مِنْ بَيْنِ مَكْهُوفٍ وَفَرَارِ

وقع الترصيع في الأفعال الخمسة أفقياً ورأسياً مما وفر للبيتين وحدة موسيقية متماثلة وزناً وسجعاً، وقد اشتملت الألفاظ المرصّعة على دلالات متقاربة،

(1) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد النعم خفاجي. دار الكتب، بيروت، دون تاريخ،

فهم جبناء لا يثأرون لقتلاهم، عاجزون عن الحرب، متفرقون شيعاً، خائفون ملهوفون

خامساً: إيقاع الشطر الأول

يوفر البناء الهيكل للقصيدة وقفة زمنية عند نهاية الشطر الأول للقارئ أو المنشد، وهي وقفة تقارب من حيث الزمن الوقفة في نهاية البيت (القافية)، ومن المعلوم أن القافية تشكل محوراً إيقاعياً رأسياً على طول القصيدة، وهو محور إجباري يفرضه النظام الصارم للقصيدة، أما نهاية الشطر الأول الذي يشتمل على محور إيقاعي فهو إيقاع اختياري يلجأ إليه الشاعر لزيادة المساحة الإيقاعية للقصيدة. ولما كان الإيقاع في نهاية الشطر الأول اختيارياً فهو لا يتسم بالثبات والديمومة، فلو نظرنا في قوله:

مُعَارِضَةٌ خَوْصاً حَرَاجِيجَ شَمَّرَتْ	بُجْجَةٌ مَلِكٍ لَا ضَيْلٍ وَلَا جَائِبٌ ⁽¹⁾
إِذَا حَمَلَتْ مَاءَ الصَّرَائِمِ قَلَّصَتْ	رَوَايَا الْأَطْفَالِ بِمَعْمِيَّةٍ زُغَبِ
إِذَا صَخَبَ الْحَادِي عَلَيْهِنَّ بَرَزَتْ	بَعِيدَةٌ مَا بَيْنَ الْمَشَافِرِ وَالْعُجْبِ

لتبين لنا أن إيقاعاً قد نجم عن الشدة والتاء الساكنة (تاء التانيث) في قوله: "شمرت، قلّصت، برزت".

ويتخذ إيقاع الشطرين شكلين على النحو الآتي:

1 - الإيقاع المنفصل عن إيقاع القافية: وهو انتظام نهاية الشطر الأول في قافية

مختلفة عن الروي نحو قول ابن دريد:

(1) مَنْ لَمْ يَقِفْ عِنْدَ انْتِهَاءِ قَدْرِهِ	تَقَاصَّرَتْ عَنْهُ فَسِيحَاتُ الْخَطَا
(2) مَنْ ضَيَّعَ الْحَزْمَ جَنَى لِنَفْسِهِ	نَدَامَةً أَلْدَعَ مِنْ سَفْعِ الذُّكَا
(3) مَنْ نَاطَ بِالْعُجْبِ عُرَى أَخْلَاقِهِ	نِيْطَتْ عُرَى الْمَقْتِ إِلَى تِلْكَ الْعُرَى
(4) مَنْ طَالَ فَوْقَ مُنْتَهَى بَسْطَتِهِ	أَعْجَزَهُ نَيْلُ الدُّنْيَى بَلْهَ الْقُصَا

(1) الخوص: النوق الغائرة الأعين ومفردها خوصاء. الحراجيج: جمع حرجوج وهي الناقة الضامرة. شمرت: أسرع. المشافر: جمع مشفر وهو شفة الناقة. العجب: أصل الذنب.

فقد انتظمت نهاية الأشطر الأولى في قافية الهاء التي شكلت تنوعاً إيقاعياً بين الهاء والألف المقصورة.

2 - الإيقاع المتصل مع إيقاع القافية نحو قول ابن دريد :

هُمُ الْأَلَىٰ إِن فَاحَرُوا قَالَ الْعُلَىٰ	بِفِي إِمْرِي فَاخَرَكُمُ عَفَرُ الْبَرَىٰ
هُمُ الْأَلَىٰ أَجَرُوا يَنَابِيعَ الْوَدَىٰ	هَامِيَةً لِمَنْ عَرَىٰ أَوْ إِعْتَفَىٰ
هُمُ الَّذِينَ دَوَّخُوا مَنْ إِنْتَخَىٰ	وَقَوَّمُوا مَنْ صَعَرَوْمْ مَنْ صَغَا

نلاحظ أن نهاية الأشطر الثلاثة الأولى (العلی، الندی، انتخی) تتماثل في إيقاعها مع نهاية الأشطر الثانية (القافية)، وينسجم تماثل إيقاع نهاية الشطور الأولى مع التقارب الدلالي للكلمات الثلاث التي تجسد محاور خطاب المدح وهي العلو والندی والانتخاء، وبهذا ينصهر إيقاع الشطرين مع الدلالة المحورية.

سادساً: التصريع

ويأتي المستوى الإيقاعي للتصريع بأشكال عدة:

الأول: التصريع المتماثل في الوزن الصرفي والحركات، كقوله:

أَقْفَرْتُ الْبُلْخَ مِنْ عَيْلَانَ فَالْرَحْبُ فَاَلْمَحْلِيَّاتُ فَالْخَابُورُ فَالشُّعْبُ

فقد جاء اللفظان المصراعان على زنة متماثلة، وتماثلت حركاتهما، فوحدة الوزن توفر جرساً صوتياً يضاف إلى قيمة الإيقاع الناجم عن تردد صوت الباء فيهما، فالتماثل في الأوزان الصرفية، والتماثل في حركات اللفظين يوفران للمتلقي تناغماً سمعياً، وإذا تردد صوت الروي - وهو صوت التصريع - في ألفاظ البيت، زادت درجة الإيقاع، فصوت الباء في قوله: "البلخ، المحليات، الخابور" رابط صوتي يعزز من المستوى الإيقاعي.

الثاني: التصريع المتماثل في الوزن الصرفي دون الحركات، كقوله:

أَلَا سَائِلِ الْجَحَافَ هَلْ هُوَ ثَائِرٌ بِقَتْلَى أُصِيبَتْ مِنْ سُلَيْمٍ وَعَامِرٍ

فقد تماثل اللفظان "ثائر، عامر" بالوزن الصريفي، واختلفا بالحركات مما جعل الإيقاع المساند لإيقاع التصريع مقصوراً على الوزن دون الحركات، مما أدى إلى فقدان التناغم الصوتي الذي توافر في الشكل الأول.

الثالث: التصريع غير المتماثل في الوزن والحركات، كقوله:

بَأْتِ سَعَادُ فُضِي الْعَيْنَيْنِ تَسْهِيْدُ وَاسْتَحَقَبْتُ لُبَّهُ فَالْقَلْبُ مَعْمُودُ

فقد جاء اللفظ الأول على وزن "تفعيل"، وجاء الثاني على وزن "مفعول" مما سبب خللاً في التناغم السمعي للفظين المصْرَعَيْنِ.

سابعاً: إيقاع الأصوات

وهو صوت من أصوات الطبيعة، يدل عليه لفظ القافية. فالفاظ القوافي التي تشتمل على صوت طبيعي تتكون من إيقاعين مختلفين؛ الإيقاع الصوتي المشترك بين قوافي القصيدة والمتمثل بصوت الروي، والثاني: إيقاع الأصوات الذي تدل عليه كلمة القافية. ويباين الإيقاع الصوتي الإيقاعات المتقدمة في أمرين؛ الأول: أنه لا يتشكل من أصوات القافية، والثاني: أنه إيقاع غير مسموع؛ لأنه إيقاع إيحائي. وفي قول الأخطل:

خَبُرَ بَنِي الصَّلْتِ عَنَّا إِنْ لَقِيَتْهُمْ	أَنَّ الْحَدِيدَ إِذَا أَمْسَيْتُ غَنَّا نِي
صَلْتُ الْجَبِينِ كَأَنْ رَجَعَ صَهِيلُهُ	زَجَرُ الْمَحَاوِلِ أَوْ غَنَاءُ مُتَالِي ⁽¹⁾
يُطْفَنُ بَزْأَفٍ كَأَنْ هَدِيرُهُ	إِذَا جَاوَزَ الْحَيَزُومَ تُرْجِيْعُ قَاصِبِ ⁽²⁾
كَأَنْ تَعَشِيرُهُ فِيهَا وَقَدْ وَرَدَتْ	عَيْنِي فَصِيلِ قُبَيْلِ الصَّبِيحِ تُفْرِيدُ ⁽³⁾

تحوّلت أصوات الحديد والصهيل والهدير والتعشير إلى أصوات أخرى تتسجم مع الإطار النفسي، فصوت الحديد غناء في البيت الأول، ويدل هذا التحول الصوتي

(1) الصلت: الواسع البارز المستوي.

(2) الزفاف: الفحل الذي يتبختر في مشيه. الحيزوم: ما اكتنف الحلقوم من جهة الصدر.

(3) فصيل: موضع فيه ماء.

على صبر وجلد الشاعر على القيود والسلاسل التي تكبل يديه ورجليه في السجن، فقد جعل الصوت المنبعث منها غناءً، يؤنس وحدته عندما يحل المساء في السجن.

وفي البيت الثاني يتحول الصهيل إلى غناء، فقد قدّم الشاعر صورة صوتية مركبة من ثلاثة أصوات: الصهيل والزجر والغناء. وقد جاء الصوت الثاني والثالث لبيان طبقتي صوت الصهيل؛ أي أن الذبذبات الصوتية مختلفة من حيث الوقع السمعي؛ فمنها ما يشبه "زجر المحاول" وهو الذي يصيح بالإبل لتسرع في سيرها، ومنها ما يشبه غناء المردّد لغناء رفيقه، فالغرض من الصورة التشبيهية ليس التشابه أو التماثل، وإنما بيان طبقتي صوت الصهيل، ولهذا تحرّى الشاعر الدقة في الوصف بقوله: "رجع صهيله"، فهو يصف ترديد الصهيل، لا الصهيل ذاته. وهذه الدقة تكشف عن طبيعتين لنغمات الصهيل؛ النغمة المزعجة "زجر محاول"، والنغمة المريحة "غناء متالي"، وعليه فإن "أو" تعني جمعاً سمعياً بين الصوتين.

وفي البيت الثالث يتحول هدير الفحل إلى موسيقى منبعثة من مزار. وينسجم هذا التحول الصوتي مع الإحساس بالحيوية والخصوبة والفحولة؛ فالنوق تطوف حول الفحل الهادر، كأنه رجل ينفخ بمزماره لهنّ، والهدير رمز للفحولة ودعوة للوصال مع النوق. فالتجاذب بين الفحل والنوق جعل الهدير موسيقى جذبت النوق وجعلتها تطوف حول الفحل.

وفي البيت الرابع يتحول تعشير الحمار الوحشي إلى تغريد طيور، لتصوير الرضى الذي حققه القطيع عندما وصل إلى الماء بعد رحلة طويلة شاقة، بدأت من المساء واستمرت حتى قبيل الصبح. فصوته إعلان عن انتصار الإرادة، وتحدي الصعاب، وبلوغ الغاية، فلا غرابة أن يوصف النهيق بالتغريد على الرغم من البون الشاسع بين الذبذبات الصوتية ودرجات النغم للتعشير من جهة، والتغريد من جهة أخرى. ولأن التحول الصوتي حاد فقد اعترضت الجملة الحالية "وقد وردت على عيني فصيل"، واعتراض الظرف "قبيل الصبح" طريق التشبيه (تعشيره - تغريد)، تسويغاً لتحول الصوت، وحثاً للمتلقى لقبول علاقة المشابهة.

23- الموشح

يرى ابن خلدون أن مخترع الموشحات في الأندلس هو مقدم بن معافر القبريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني. وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما. فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القرّاز شاعر المعتصم ابن صمادح صاحب المرية.⁽¹⁾

وأول من نظم الموشح المغاربة، وهذبه القاضي الأجل هبة الله ابن سناء الملك وتداوله الناس إلى الآن، وسمى موشحاً؛ لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح له وسبب تقدمه على ما بعده لإعرابه كالشعر لكن يخالفه بكثرة أوزانه وتارة يوافق أوزان الشعر وتارة يخالفه.⁽²⁾

والموشح عند ابن سناء الملك كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات، ويقال له: التام، وفي الأقل من خمسة أفعال، وخمسة أبيات، ويقال له: الأقرع. فالتام ما ابتدئ فيه بالأفعال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات.⁽³⁾ وعند المحدثين الموشح ((منظومة غنائية لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي للقصيدة العمودية الملتزمة لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعاً ما بحيث يتغير الوزن وتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل بين الأجزاء المتماثلة)).⁽⁴⁾

1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. تحقيق: حامد أحمد طاهر. دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004، ص 756

2) المحيي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. دار صادر، بيروت، ج 1، ص 108

3) ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات. دار الفكر، ط 3، 1980، ص 32 وما بعدها

4) هيكل، أحمد: الأدب الأندلسي. 1986، ص 139.

وسنعرض موشحا تاما لنبين أقسامه، قال يحيى القرطبي وهو من أشهر وشاحي عصر المرابطين:

(غصن) (غصن)
عبث الشوق بقلبي فاشتكى ألم الوجد قلبت أدمعي (مطلع)

أيها الناس فؤادي شغف (سمط)
وهو من بغي الهوى لا ينصف (سمط) دور
كم أداريه ودمعي يكف (سمط)
(غصن) (غصن)

أيها الشادن من علمكما بسهام اللحظة قتل السبع (قفل)
بدر تم تحت ليل أغطش (سمط)
طالع في غصن بان منتشي (سمط)
أهيف القد بخد أرقش (سمط)
(غصن) (غصن)

ساحر الطرف وكم قد فتكا بقلوب دُرعت بالأضلع (قفل)
أي رثم رمته فاجتبا (سمط)
وانتشي يهتز من سكر الصبا (سمط)
كقضيبي هذه ريح الصبا (سمط)
(غصن) (غصن)

قلت هب لي يا حبيبي وصلكا واطرح أسباب هجري ودع (قفل)
قال خدي زهرة مذ فوفا (سمط)
جردت عيناى سيفاً مرهفا (سمط)
حذرا منه بالأ يقظا (سمط)
(غصن) (غصن)

إن من رام جناه هلكا فأزال عنك أمانى الطمع (قفل)

ذاب قلبي في هوى ظبي غرير (سمط)

وجهه في الدجن صبح مستير (سمط)

وفؤادي بين كفيه أسير (سمط)

لم أجد في الصبر عنه مسلكا فانتصاري بانسكاب الأدمع (قفل) ⁽¹⁾

نلاحظ أن قافية الأسماط (الدور) تتغير من فقرة إلى أخرى. وأن الأجزاء الأولى من الأقفال متماثلة في القافية (علمكا، فتكا، صلكا، هلكا، مسلكا) وتسمى الكلمة التي ينتهي بها القفل الأخير خرجة .

ولا يشترط أن يكون مطلع الموشح مقصورا على شطرين (غصنين) فقد يأتي ثلاثة أغصان، ويأتي القفل كذلك مكونا من ثلاثة أجزاء، تختلف في قافيتها مع قافية المطلع، كما جاء في موشحة لسان الدين ابن الخطيب في قوله :

قد قامت الحجة	فليعذر العاذر	فالعذر لا يجدي	مطلع
شيئا سوى الكرب	وشقوة خاطر	وشدة الوجد	
حدث عن السلوان	أوشئت يا صاح	حدث عن العشقا	
إنهما سيان	فليقصر اللاحى	عمن شكا العشقا	دور
قد عزني الكتمان	فبان إفصاح	ببعض ما ألقا	
من صادق اللهجة	وسنان عن ساهر	لم يبل بالصد	قفل
منزه القلب	مبرأ الناظر	عن حالة السهد ⁽²⁾	

وقد يأتي المطلع بقافيتين، نحو قول لسان الدين بن الخطيب :

يا حادي الجمال عرج على سلا قد هام بالجمال قلبي وما سلا (مطلع)

(1) انظر: قوال، انطوان: الموشحات الأندلسية. دار الكتاب العربي، لبنان، 1996، ص 52

(2) انظر: ابن الخطيب، لسان الدين: الديوان. تحقيق: محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء،

عرج على الخليج	والرمل والحمى
في المنظر البهيج	بالبيض كالدُمى
والأبطح النسيج	من صنعة السما
لله من جلال	تختال في حلا
وطف من الرباط	بركن طائف
بمنزل اغتباط	دار الخلائف
مقدس المواطي	جم العوارف
كم من سنا هلال	بأفقه انجلي أنحى
على الصلال	فانجاب واجتلى
والأقفال هي أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها، في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها.	
والأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها، وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر، والقفل، كما تقدم، يتردد في الموشح ست مرات في التام، وخمس مرات في الأقرع.	
وأقل ما يتركب القفل من جزئين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء، وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء.	
والبيت لا بد أن يتردد في التام وفي الأقرع خمس مرات، وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزئين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف، وهذا لا يكون إلا فيما أجزاء مركبة، وأكثر ما يكون خمسة أجزاء والجزء من القفل لا يكون إلا مفرداً، والجزء من البيت قد يكون مفرداً، وقد يكون مركباً، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو من ثلاث فقر، وقد يتركب في الأقل من أربع فقرات. (1)	

(1) ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات. ص 32 وما بعدها

ويذكر ابن خلدون أن أهل الأمصار بالمغرب استحدثوا فنا آخر من الشعر، في أعاريض مزدوجة كالموشج، نظموا فيه بلغتهم الحضريّة أيضا وسمّوه (عروض البلد)، وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير، فتظم قطعة على طريقة الموشج ولم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب إلّا قليلا مطلعها:

أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام	على الغصن في البستان قريب الصباح
وكف السحر يمحو مداد الظلام	وماء الندى يجري بثغر الاقحاح
باكرت الرياض والطل فيها افتراق	كثير الجواهر في نحور الجوار
ودمع النواغير ينهرق انهراق	يحاكي ثعابين حلقت بالثمار
لووا بالغصون خلخال على كل ساق	ودار الجميع بالروض دور السوار
وأيدي الندى تخرق جيوب الكمّام	ويحمل نسيم المسك عنها رياح
وعاج الصبا يطلّ بمسك الغمام	وجرّ النسيم ذيلو عليها وفاح
رأيت الحمام بين الورق في القضيّب	قد ابتلت ارياشو بقطر الندى
تنوح مثل ذاك المستهام الغريب	قد التفت من توبو الجديد في ردا

فاستحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته، وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم، وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم ونوعوه أصنافا إلى المزدوج والكازي والملبة والغزل. واختلفت أسماؤها باختلاف ازدواجها وملاحظاتهم فيها. فمن المزدوج ما قاله ابن شجاع من فصولهم وهو من أهل تازا:

المال زينة الدنيا وعز النفوس	يبهي وجوها ليس هي باهيا
فها كل من هو كثير الفلوس	ولو الكلام والرتبة العاليا
يكبر من كثر ما لو ولو كان صغير	ويصغر عزيز القوم إذ يفتقر
من ذا ينطبق صدري ومن ذا تغير	وكاد ينقع لولا الرجوع للقدر ⁽¹⁾

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. ص 774

ومن صنف الملعبه قول ينسبه ابن خلدون إلى رجل يدعى بـ "الكفيف" أبدع في مذاهب هذا الفن. ويورد ابن خلدون أشعارا للكفيف في رحلة السلطان أبي الحسن وبني مرين إلى إفريقية يصف هزيمتهم بالقيروان، ويعزّيهم عنها ويؤنسهم بما وقع لغيرهم بعد أن عيّبهم على غزاتهم إلى إفريقية في ملعبه من فنون هذه الطريقة يقول في مفتحها، وهو من أبدع مذاهب البلاغة في الأشعار بالمقصد في مطلع الكلام وافتتاحه ويسمّى براعة الاستهلال:

سبحان مالك خواطر الأمرا ونواصيها في كل حين وزمان
ان طعنناه أعظم لنا نصرا وان عصيناه عاقب بكل هوان

إلى أن يقول في السؤال عن جيوش المغرب بعد التخلّص:

كن مرعى قل ولا تكن راعي فالراعي عن رعيته مسئول
واستفتح بالصلاة على الداعي للإسلام والرضا السني المكمول
على الخلفاء الراشدين والاتباع واذكر بعدهم إذا تحب وقول⁽¹⁾

24- الموفور

الموفور الشيء التام. فالوَفْرَةُ الشعر المجتمع على الرأس، وقيل ما سال على الأذنين من الشعر والجمع وفار. والوَفْرَةُ الجُمَّة من الشعر إذا بلغت الأذنين وقد وفرها صاحبها، وفلان مَوْفَرُ الشعر، وقيل الوَفْرَةُ الشعرة إلى شحمة الأذن. ويطلق العروضيون مصطلح الموفور على كل جزء يجوز فيه الزحاف فيسلم منه. والموفور ما جاز أن يخرم فلم يخرم وهو فعولن ومفاعلين ومفاعلتن وإن كان فيها زحاف غير الخرم لم تخلُ من أن تكون موفورة، وإنما سميت موفورة لأن أوتادها توفرت. وتناظر دلالة التمام في مصطلح الموفور دلالة التمام والطول في شعر الرأس.⁽²⁾

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. ص 777

(2) لسان العرب: وفر

وتتقارب دلالة الموفور والصحيح والسالم والمعري، وينبغي أن نلخص الفرق بينها منعاً لتداخل المصطلحات، فالموفور اسم للجزء الذي يجوز أن يخرم ولكنه لم يخرم. والسالم اسم للحشو الذي سلم من دخول الزحاف الجائز فيه. والصحيح اسم لجزء العروض أو الضرب إذا سلم مما يقع في الحشو كالقصر والقطع وغيرهما. والمعري اسم للضرب إذا سلم من زيادة يجوز دخولها فيه، وهي الترفيل والتذييل والتسبيغ.⁽¹⁾

1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على خبايا الرامزة. ص 131، 132

النون

1- النُّفَازُ

النُّفَازُ حركة هاء الوصل بالضم والفتح و الكسر، وسميت بذلك لأن الهاء كانت في الأصل ساكنة فتنفذت فيها الحركة، أو لأن الصوت ينفذ أي ينتهي بعد النطق بحركة الهاء.

ومثال النفاذ بالفتح كقول بشر بن أبي خازم:

وغيرَهَا مَا غَيْرَ النَّاسِ قَبْلَهَا فَبَاتَتْ وَحَاجَاتُ الْفُؤَادِ تُصِيبُهَا

والنفاذ بالكسر كقول صالح بن عبد القدوس:

مَا يَبْلُغُ الْأَعْدَاءُ مِنْ جَاهِلٍ مَا يَبْلُغُ الْجَاهِلُ عَنْ نَفْسِهِ

والنفاذ بالضم كقول المتنبّي:

وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَمُرْكُوبِهِ رَجُلَاهُ وَالثُّوبُ جِلْدُهُ

وإذا كانت هاء الوصل ساكنة فلا نفاذ لها .

2- النِّقْصُ

النِّقْصُ في الوافر حذفُ سابعه بعد إسكان خامسه،⁽¹⁾ وعند السكاكي هو الجمع بين العصب (تسكين الخامس) والكف (حذف السابع) في مفاعلتن،

(1) لسان العرب: نقص

فينقل إلى مفاعيل ويسمى نقصاً⁽¹⁾، نحو قول الشاعر:

لِسَلَامَةِ دَارٍ، بِحَقِّ سِيرِ كِبَاقِي الْخَلْقِ السَّخَقِ، قِضَارُ

ب - ب / ب - ب / - - ب - ب / ب - ب / ب - ب

مفاعلتُ مفاعلتُ فعولن مفاعلتُنْ مفاعلتُنْ فَعُولِنَ

1) الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. ص 39. وانظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح

الواو

1- الوتد

الأوتادُ في الشعر على ضربين؛ أحدهما حرفان متحركان والثالث ساكن، نحو (فعو) من تفعيلة فعولن و (علن) من تفعيلة فاعلن على سبيل المثال، وهذا الذي يسميه العروضيون المقرون، لأن الحركة قد قرنت الحرفين أي ربطت الحرفين المتحركين معاً، والآخر ثلاثة أحرف متحرك ثم ساكن ثم متحرك نحو (لات) من مفعولات وهو الذي يسميه العروضيون المفروق، لأن الحرف فرّق بين المتحركين.⁽¹⁾ وقد تقدم أن السبب نوعان؛ خفيف وهو حرفان متحرك وساكن، وثقيل وهو حرفان متحركان، أما الوتد فهو ثلاثة أحرف كما أسلفنا، وعليه فإن التفعيلة تتكون من أسباب وأوتاد على النحو الآتي:

فعولن: تتكون من وتد مجموع (فعو)، وسبب خفيف (لن).

فاعلن: تتكون من سبب خفيف (فا)، ووتد مجموع (علن).

مفاعيلن: تتكون من وتد مجموع (مفا) وسببين خفيفين (عي \ لن).

فاعلاتن: تتكون من سبب خفيف (فا)، ووتد مجموع (علا)، وسبب خفيف (تن).

مستفعلن: تتكون من سبب خفيف (مس)، ووتد مفروق (تفع)، وسبب خفيف (لن).

مفاعلاتن: تتكون من وتد مجموع (مفا)، وسببين خفيفين (عل \ تن).

متفاعلن: تتكون من سبب ثقيل (مت)، وسبب خفيف (فا)، ووتد مجموع (علن).

[1] لسان العرب: وتد

مفعولات: تتكون من سببين خفيفين (مضاً عو)، ووتد مفروق (لات).
ولعل اختلاف الأوتاد العروضية يناظر اختلاف الأوتاد التي تشد حبال الخيمة من حيث قوتها وضعفها. وعطفاً على ما تقدم فإن العلاقة بين الأسباب والأوتاد في التفعيلة تناظر العلاقة بين الأسباب والأوتاد التي تشد الخيمة، فمن اليسير أن نتصور تفكك التفعيلة إذا حُذفت الأسباب منها، وسقوط بيت الشعر إذا انقطعت الحبال (الأسباب) التي تُربط بالأوتاد.

((ولما كانت الأوتاد: منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما في ثباته تحصين ما وقد تحتل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا وجعل غير الضرورية أسبابا. والأحسن أن يقال: إن هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحدهما ضروري في حفظ بنية البيت، فهو بمنزلة الوتد الذي لا بد منه في الخباء، وثبات الأخرى ليس ضرورياً في حفظ بنية البيت بل يستقل البيت به ودونه، فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت وقد يستغنى عنها. وفي الأسباب ما لا يمكن الاستغناء عنه كالف متفاعلين مع السلامة من الإضممار ونون مفاعلتين مع السلامة من العصب. فسواكن هذه الأسباب مع سلامة الأجزاء ضرورية الثبات في حفظ بنية الوزن، فهي جارية مجرى الأوتاد بل هي أوتاد كما قلناه. وكأن حركة ما قبل كل وتد منها سبب له، ولكن الخليل سمى كل حركة وساكن مقترن بها لا يعتمد عليه في أكثر المواضع سبباً، فإذا اعتمد على ساكن بعد متحركين أو بينهما سمى مجموع ذلك وتداً. ولا مشاح في الألفاظ كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسماء في المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليها منه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك.))⁽¹⁾

(1) القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 252

2- الوزن

يميل بعض النقاد إلى الفصل بين مفهومي الوزن والإيقاع، وقد يكون الفصل بينهما مقبولا من الجانب الشكلي أو النظري اعتمادا على أن الوزن مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، والإيقاع هو النغمات التي تتكرر وفق توالي الحركات والسكنات⁽¹⁾. ويمكن أن نمثل لمفهوم الإيقاع بالقول: عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسر على الرَّمْل لتعود من جديد، ثمة تشابه أساس في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماما. هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع.⁽²⁾ والإيقاع مظهر عام للانسجام والتوافق يتجسد في كافة مظاهر الحياة والفنون: في الطبيعة والأدب والرسم والعمارة.⁽³⁾ والإيقاع نظام من الأصوات يتركب منها، وعلى نظامها الأول الذي تنظم فيه في اللغة العادية. وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل نظاماً فرعياً، وتتصاعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكل في النهاية النظام الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتجادل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل.⁽⁴⁾

ولكن الفصل بينهما أثناء صياغة التجربة الإبداعية للشاعر وما يتلوها من مستويات التلقي في أحوال ومقامات مختلفة ضرب من الوهم والاستحالة؛ لأن القالب الوزني وجينات الإيقاع الداخلي يتخلقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص

(1) انظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، بيروت، 1973 ص 461

(2) انظر: فريزر: الوزن والقافية والشعر الحر. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد — الجمهورية العراقية، 1980، ص 11

(3) انظر: ثامر، فاضل: الصوت الآخر — الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1992، ص 288

(4) البحراوي، سيد: نحو علم للعروض المقارن. مجلة المعرفة، العدد 295، السنة 25، 1986، ص 126

الشعري، ويتجلى أن بل ينصهران أثناء التلقي. ((وربما يُفسر ذلك بالصلة الحميمة بينهما وهي الأصل بالفرع، والكل بالجزء. ومما يفسر ذلك أيضاً أن للوزن حضوراً دائماً في الشعر القديم وشاملاً لأطراف النص، أما الإيقاع فحضوره عرضي غير مقيد ولا مشروط، فكانت النتيجة أن استأثر الوزن باهتمام علماء العروض ونقاد الشعر فقل اهتمامهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعية))⁽¹⁾

ولا يعد الوزن وفق مواصفاته الخيلية سمة إبداعية للشاعر؛ لأن الأوزان ملك عام أو إرث مشترك لا يتفاضل فيها الشعراء، والإيقاع أشمل من الوزن، إذ إن الإيقاع يشمل ((الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بوساطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تُبنى عليه القصيدة))⁽²⁾

والوزن ليس قالباً إيقاعياً فحسب، فهو يسهم في الكشف عن تفاعل المتلقي مع المعنى، فالكلام الموزون يجذب المتلقي ويؤثر فيه، إذ إن ((الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً. وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه))⁽³⁾.

1) الطرابلسي، محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس،

العدد 32، 1991، ص 16

2) عيد، رجاء: التحديد الموسيقي في الشعر العربي. منشأة المعارف بالإسكندرية، ب، ت، ص 15

3) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963م. ص 194.

والوزن مع مادة القصيدة يمكن الشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة غنية في ذاته.⁽¹⁾

3- الوصل

اتَّصَلَ الشيءُ بالشيء لم ينقطع، والوُصْلَةُ الاتِّصال، والوُصْلَةُ ما اتَّصَلَ بالشيء.⁽²⁾ والوصل في العروض أربعة أصوات تتصل بالروي المطلق، وهي:

1 - الألف، كقول الشاعر:

وما أراد بها نغمى يثاب بها إن قال كلمة معروف بها نفعا

فالوصل هو الألف الناشئة عن فتحة العين.

2- الواو، كقول الشاعر:

ألا أيها الإنسان هل أنت عاملٌ فإنك بعد الموت لابد ناشر

فالوصل هو الواو الناشئة عن ضمة الراء

3- الياء، كقول الشاعر:

وجهه يتلو الضحى مبتسماً وهو من إعراضه في عبس

فالوصل هو الياء الناشئة عن كسرة السين.

4- الهاء: تأتي هاء الوصل متحركة وساكنة، ومثال المتحركة بالفتح قول

الشاعر:

يمشي الفقير وكل شيء ضده والناس تغلق خلفه أبوابها

1) العشماوي، محمد زكي: الشكل و المضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، م9، ع2، 1978،

ص. 17-18

2) لسان العرب: وصل

وبالضم قول الشاعر:

جاوزت في لومه حداً أضرب به من حيث قدرت أن اللوم ينفعه

وبالكسر قول الشاعر:

وإذا امرؤ أهدى إليك صنيعة من جاهه فكانها من ماله

ومثال التسكين قول الشاعر:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً صديقك لم تلق الذي لاتعاتبه

وقد أجروا الهاء مجرى الياء والواو والألف، لأنها حرفٌ خفيٌّ، ومخرجها من مخرج الألف، وإنما وصلوا بهذه الحروف لأن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم. وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت. وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين، الياء والواو الساكنتين والألف فزادوهن لتمام البيت، واختصوهن لأن الصوت يجري فيهن⁽¹⁾.

4- الوقص

وقص رأسه غمزه من سفل، وتوقص الفرسُ عداً عدواً كأنه ينزو فيه⁽²⁾، والوقص قصر العنق كأنما رُدَّ في جوف الصدر⁽³⁾ والوقص في العروض هو إسكان الثاني من متفاعِلن (ب - ب - ب -) فتتحول إلى متفاعِلن (ب - ب -)، ثم تنقل إلى مستفعِلن (- - ب -)، ثم تحذف السين فتتحول إلى مُتَفَعِّلن (ب - ب -)، وتنقل في التقطيع إلى مفاعِلن (ب - ب -)⁽⁴⁾، وقد سمي بذلك لأنه بمنزلة الذي اندقت عنقه، وكان الجزء (التفعيلة) لما سقط ثانيه المتحرك شبه بما

(1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. ص 12

(2) لسان العرب: وقص

(3) تاج العروس: وقص

(4) التنوخي، القاضي أبو يعلى عبد الباقي: القوافي، ص 4.

اندقت عنقه؛ لأن الثاني من الجزء بمنزلة العنق. ⁽¹⁾ ومنه قول الشاعر: ⁽²⁾

يـذبـ عـن حـريـمـه بـسـيـفه ورمـحـه ونـبلـه ويـحـتمـي

ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب ب - ب - ب - ب - ب - ب - ب

مفاعـلن مفاعـلن مفاعـلن مفاعـلن مفاعـلن مفاعـلن

5- الوقف

الموقوف ما سكن متحرك وتده المفروق، فتفعيلة (مستفعلن) في السريع أصلها (مفعولات)، فأصابها الطي. فتحولت إلى (مفعلات)، ثم سكنت التاء (مفعلات - ب -)، ثم نقلت إلى (فاعلان - ب -)، وسمي موقوفاً لأنك وقفت على حركته. ومنه قول الشاعر: ⁽³⁾

أزـمان سـلمى لا يـرى مـثلـها الـ راؤون في شـام ولا في عـراق

- - ب - ب - ب - ب - ب - ب - - ب - ب - ب - ب - ب - ب

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلا

والوقف والكشف يشتركان في أنهما تغيير الحرف الأخير من ((مفعولات)) لكن الوقف تغيير لهذا الآخر بإسكانه، والكشف تغيير له بإسقاطه. ⁽⁴⁾

(1) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على عجائب الرامزة. ص 81

(2) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 66

(3) التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. ص 95

(4) الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامرة على عجائب الرامزة. ص 111

المصطلحات التي اختلف العروضيون في تعريفها

الإجازة	
ثعلب	تقارب حروف الروي في المخرج كالعين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء.
الدمامي	اقتران حرف الروي بحرف يخالفه في المخرج.
الخليل بن أحمد	أن تكون القافية طاءً والأخرى دالاً .
ابن رشيق القيرواني	1- أن يكون الحرف الذي يقع قبل حرف الروي مضموماً ثم يكسر أو يفتح ويكون حرف الروي مُقَيِّداً . 2- اختلاف حركة الروي فيما كان وصله هاء ساكنة خاصة. 3- الإجازة اختلاف حركات ما قبل الروي.
لسان العرب	أن يُتم مصراع غيرك.
	الإقعاد
التوخي	خلو مطلع القصيدة من التصريع والتقفية.
الدمامي	اختلاف (تفعيلة) العروض في بحر الكامل.
لسان العرب	حذف نون متفاعِلن أو مستفعلن وتسكين اللام.
	التحريد
الأخفش	يتعلق بعيوب الشعر عامة ، ولم يحدد العروضيون عيباً بعينه
التبريزي	يقع في تفعيلة الضرب ، نحو اجتماع فَعِلن وفَعِلن في ضرب بحر البسيط.

التشطير	
ابن أبي الإصبع المصري	تقسيم البيت إلى شطرين، ثم (يصرع) كل شطر من الشطرين، لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى. ويمثل ابن الإصبع بقول مسلم بن الوليد: موف على مهج، في يوم ذي رهج كأنه أجل، يسعى إلى أمل
محمد علي السراج	أن تختار بيتاً فتجعله بيتين اثنين بأن تضم إلى الشطر الأول منه شطراً آخر بعده، وللشطر الثاني شطراً آخر قبله كما في تشطير: كسر الجرة عمداً وسقى الأرض شراباً (الرميل) صحت والإسلام ديني ليتني كنت تراباً وتشطيرهما: كسر الجرة عمداً أميفاً يخلص رُضاباً وسقاني همرفيه وسقى الأرض شراباً صحت والإسلام ديني حلّ ذا السكر وطاباً وغدا الكوب ينادي ليتني كنت تراباً
أبو هلال العسكري	توازن المصراعين والجزأين، وتتبادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه.
التسميط	
ابن رشيق القيرواني	أن يتدئ الشاعر بيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسام (أشطر) على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة، ومثال ذلك قول امرئ القيس:

معجم مصطلحات علم العروض والقافية

توهمت من هند معالم أطلال مربع من هند خلعت ومصايف وغيرها هوج الرياح العواصف بأسحم من نوء السماكين هطال	عفاى طول الدهر في الزمن الخالي (الطويل) يصيح بمغناها صدى وعوازف وكل مسف ثم آخر رادف
ابن أبي الإصبع المصري	تصير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت، كقول مروان بن أبي حفصة: هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دعوا أجابوا، وإن أعطوا أطابوا، وأجزلوا
لسان العرب	1- أبيات مشطورة تجمعها قافية واحدة . 2- ما قُفِّي أرباعُ بُيُوتِهِ، وسُمِّطَ في قافية مخالفة . 3- الشعر المُسَمِّط الذي يكون في صدر القصيدة أبيات مشطورة أو منهوكة مُقَفَّاة ويجمعها قافية مُخَالَفَةٌ لازمة للقصيدة حتى تنقضي.
	التشعيث
الخليل بن أحمد	المحذوف هو اللام (فاعتن - - -) .
الأخفش	المحذوف عو العين (فالاتن - - -) .
قطرب	ألف الوتد حذفت وأسكنت اللام (فاعلتن - - -) .
الزجاج	أن ألف السبب حذفت وأسكن حرف العين (فغلالتن - - -)
	السالم
لسان العرب / السكاكي	كل تفعيلة يجوز فيها الزحافُ فتسَلَّمُ منه كسلامة التفعيلة من القبض.
الدمامي	اسم للحشو الذي عَرِيَ من دخول الزحاف الجائز فيه.
	القافية

الخليل بن أحمد	من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن.
الأخفش	آخر كلمة في البيت.
الفراء / قطرب	حرف الروي.
	الإكفاء
الأخفش	1- اختلاف حروف الروي. 2- تقارب مخارج حروف الروي. 3- فساد في آخر بيت الشعر سواء أكان الفساد في حرف الروي أم في حركة الروي.
لسان العرب	المُعاقبة بين الراء واللام والنون والميم
الداميني	إن حرف الروي متى قُرُن بحرف آخر مخالف له، إلا أنه قريب منه في المخرج، فهذا هو الإكفاء.
البغدادي	اِخْتِلَافُ حُرُوفِ الرُّوْيِ فِي قَصِيدَةٍ هُوَ الْإِكْفَاءُ مِنْ قَوْلِكَ: كَفَاتِ الْإِنَاءُ إِذَا قَلْبَتَهُ.

المصطلحات التي اختلف العروضيون في تعليل تسميتها

الإقواء	
أَقْوَى الحبل والوتر جعل بعض قواه أغلظ من بعض ، يقال أَقْوَيْتَ حبلَكَ ، وهو حبلٌ مُقْوَى ، وهو أن تُرَخِي قُوَّةَ وتُغَيِّر قُوَّةَ فلا يلبث الحبل أن يَتَقَطَّعَ ، ومنه الإقواء في الشعر.	لسان العرب
اشتقاق الإقواء من أقوت الدار إذا خلت كأن البيت خلا من هذا (الحرف).	ابن رشيق القيرواني
التوجيه	
قيل له توجيه لأنه وَجَّهَ الحرف الذي قبل الرُّويِّ المقيد إليه لا غير، ولم يَحْدُثْ عنه حرفٌ لَيْنٍ ، كما ينتج عن الرُّسِّ والحَذْوِ والمَجْرَى والثَّفَادِ.	لسان العرب
الحركة سميت توجيهاً ، لأن للروي وجهين في حالين مختلفين ، وذلك أنه إذا كان مقيداً فله وَجَّةٌ يَتَقَدَّمُ ، وإذا كان مطلقاً فله وَجَّةٌ يَتَأَخَّرُ عنه ، فجرى مجرى الثوب المُوَجَّه ونحوه.	ابن جني
يجوز أن يكون مأخوذاً من رويت الشعر إذا حفظته من أصحابه. فيكون فعلاً (روي) بمعنى مفعول (مروي).	التنوخي
سُمي رويّاً لأن به عصمة الأبيات وتماسكها، ولولا مكانه لتفرقت عُصَباً، ولم يتصل شعراً واحداً	الداميني

المتكاوس	
تكاوس الشيء، إذا تراكم، فكان الحركات لما تكاثرت فيه تراكمت.	لسان العرب
ولو قيل إنه من كاس البعير يكوس كوساً، إذا فقد إحدى قوائمه فحبا على ثلاث، لكان ذلك وجهاً لأن الكوس أصله النقص.	التنوخي

مصطلحات متشابهة في دلالتها

الصحيح	الصحيح: اسم لتفعيلة العروض أو الضرب إذا سلمت مما يقع في الحشو كالقصر والقطع
المعري	المُعْرَى: ما سَلِمَ من التَرْفِيلِ والإِذَالَةِ والإِسْبَاغِ . أو هو السالم من العلة بالزيادة . والفرق بين الصحيح والمعري أن الصحيح شاملٌ للضروب والأعاريض معاً بالسلامة من النقص والزيادة، والمعري خاصٌ بالضرب.
البريء	البريء: في العروض الجزء (التفعيلة) الذي يسلم من الزحاف للمعاقبة وهو سائب فيه
السالم	السالم: كل تفعيلة يجوز فيها الزحاف فُتَسَلَّمَ منه كسلامة التفعيلة من القبض.
الموفور	الموفور: ما جاز أن يخرم فلم يخرم وهو فعولن ومفاعلين ومفاعلتن وإن كان فيها زحاف غير الحرم لم تخلُ من أن تكون موفورة.
الابتداء	الابتداء: هو زحاف يقع على التفعيلة الأولى من البيت ، ولا يقع في تفاعيل الحشو .
الغاية	الغاية : التغيرات التي تصيب تفعيلة الضرب
الثرم	الثرم: ما اجتمع فيه القبض والحَرَمُ في تفعيلة(فعولن / عول) الطَّوِيلِ
الثلثم	والمُتَقَارِبِ.

الشتر	الثلثم: إذا أصاب الحُرم تفعيلة فعولن (عولن / فعول) في الطويل والمتقارب.
العضب	الشتر : خرم وقبض في تفعيلة (مفاعيلن ب - - - \ فاعلن - ب -) في بحر الهزج وبحر المضارع.
القصم	العَضْبُ : أن يكون البيت من الوافر أخرم ، فإذا خُرمت تفعيلة مفاعلتن (فاعلتن - ب ب - ب -) فتنقل إلى مفتعلن (- ب ب -) .
الخرب	القصم: خرم تفعيلة مفاعلتن وعصبها (فاعلتن - - -)
الجمم	الخرب : في الهزج أن يطراً على التفعيلة الحُرم والكفُّ معاً ، فتتحول مفاعيلُن إلى فاعيلُن (- - ب) ، فتنقل إلى (مفعولُن - - ب) .
العقص	الجممُ : أن تُسكَّن اللام من مُفاعِلَتْن (ب - ب ب -) فتتحول إلى مفاعيلُن (ب - - -) ، ثم تُسقطُ الياء فيبقى مفاعِلُن (ب - ب -) ثم تُخرِمُه فيبقى فاعِلُن .
	العقص: إضمار مفاعلتن وخرمها (فاعلتن - - -) وحذف النون (- - ب)
المراقبة	المُرَاقَبَةُ : في بحري المضارع والمُقْتَضَبِ أن تأتي تفعيلة (مفاعيلن) مفاعيلُن مرّة ومفاعِلُن مرّة أخرى.
المعاقبة	المعاقبة: أن تُحذفَ حَرَفًا لثباتِ حَرَفٍ ، كأن تُحذفَ الياء من مفاعيلن وتُبقى النون .

وتتفق المراقبة والمعاقبة في أنه إذا حذف أحد الساكنين من السبيين ثبت الآخر وجوباً، وتختلفان في أن المعاقبة يجوز فيها إثباتهما معاً، والمراقبة يمتنع فيها ذلك. ويقع الفرق بينهما أيضاً بأن المعاقبة تكون بين السبيين المتلاقيين في جزء واحد (تفعيلة واحدة) ، أو في جزأين، فالمراقبة لا تكون إلا إذا كان السبيان متجاورين في جزء واحد. وتقتصر المراقبة على تفعيلتين (مفاعيلن) في المضارع، و (مفعولات) في المقتضب، في حين نجد المعاقبة في الطويل والهزج والوافر والكامل والمنسرح والمديد والرمل والخفيف والمجثث.

المكانفة : هي جواز سلامة السبيين المجتمعين، ومزاحفتها معاً، وسلامة أحدهما ومزاحفة الآخر. وتدخل تفعيلة (مستعلن) في أربعة أبحر، وهي السريع والمنسرح و البسيط والرجز. فيجوز أن تسلم تفعيلة مستعلن من الحن والطي، ويجوز أن تحن وتسلم من الطي، أو تُطوى وتسلم من الحن. وينبغي أن نلاحظ أن المكانفة في مستعلن لا ترد في بحر المقتضب لوجوب الطي فيها، وتقع المكانفة في تفعيلة (مفعولات)، فيجوز أن تسلم من الحن والطي، ويجوز وقوع أحدهما دون الآخر، لكن المكانفة في مفعولات لا ترد في المقتضب بسبب المراقبة بين الفاء والواو.

المكانفة

الْمُتَدَارِكُ : كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين ، نحو:

المتدارك

المترادف	متفاعِلُنْ ومستفعِلنْ.
المتراكب	المُتَرادِفُ: كل قافية مردوفة اجتمع في آخرها ساكنان ، نحو متفاعلان
المتكاوس	ومستفعلان.
المتواتر	المتراكب: كل قافية توالى فيها ثلاثة أَحْرَفٍ متحركة بين ساكنين .
المصمت	المتكاوس: ما توالى فيه أربعة حروف متحركات بين ساكنين
	المُتَوَاتِرُ: كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين.
	المصمت: كل قافية اجتمع فيها ساكنان دون أن تكون كلمة القافية
	مردوفة

مصطلحات مختلفة في موقع الحرف المحذوف

المصطلح	التعريف	مثال
الخرم	حذف الحرف الأول	فعولن / عولن
الخبث	حذف الحرف الثاني الساكن	مستفعلن / متفعلن
الوقص	حذف الحرف الثاني المتحرك	متفاعلن / مفاعلن
الطي	حذف الحرف الرابع الساكن	مستفعلن / مستعلن
القبض	حذف الحرف الخامس الساكن	فعولن / فعولُ
العقل	حذف الحرف الخامس المتحرك	مفاعلتن / مفاعتن
الكف	حذف الحرف السابع الساكن	مفاعيلن / مفاعيلُ

المصادر والمراجع



المصادر والمراجع

- 1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، 1978.
- 2- الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد بن منصور: المستطرف في كل فن مستطرف. عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1419 هـ.
- 3- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998.
- 4- أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1984.
- 5- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي. تحقيق: عزة حسن. وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970.
- 6- الأسدي، سعود: أغاني من الجليل، مطبعة واوفاست الحكيم، الناصرة، 1976.
- 7- اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، ب، ت.
- 8- الإشبيلي، ابن عصفور: ضرائر الشعر. تحقيق: السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1980.
- 9- ابن أبي الإصبع العدواني، عبد العظيم بن الواحد بن ظافر: تحرير التعبير تحقيق: حفني محمد شرف. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي. 1382 هـ.

- 10- إطيّمش، محسن: دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986
- 11- الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. دار صعب، بيروت، ب، ت
- 12- الاندلسي، أبو العباس الأصبحي: الوافي بمعرفة القوافي. تحقيق: نجاه حسن نولي، مطبوعات جامعة الإمام محمد، السعودية، 1997
- 13- البجة، عبد الفتاح حسن علي: ظاهرة قياس الحمل في اللغة العربية بين علماء اللغة القدامى والمحدثين. دار الفكر، عمان، الطبعة الأولى، 1998
- 14- البحرأوي، سيد: نحو علم للعروض المقارن. مجلة المعرفة، العدد 295، السنة 25، 1986
- 15- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997
- 16- البكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية، 1983
- 17- بيرنار، سوزان: جمالية قصيدة النثر قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة: زهير مجيد مغماس، مطبعة الفنون، بغداد، دت
- 18- التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1974
- 19- التتوخي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي: القوافي. تحقيق: عوني عبد الرؤوف. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1978

20- التهانوي ، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي.
موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم. تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق
العجم. تحقيق: علي دحروج. نقل النص الفارسي إلى العربية: عبد الله الخالدي.
الترجمة الأجنبية: جورج زيناني. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى،
1996

21- ثامر، فاضل: الصوت الآخر. الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، ، دار الشؤون
الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1992

22- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر. تحقيق: رمضان عبد التواب.
مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995

23- جابر عصفور: مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - دار الثقافة،
القاهرة، 1978.

24- جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،
ط 2، 1979

25- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار
الكتب، بيروت، ب، ت

26- ابن جني، أبو الفتح عثمان: كتاب العروض. تحقيق: أحمد فوزي الهيب. دار
القلم، الكويت، ط 1، 1987

27- ابن جني، أبو الفتح: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. المكتبة العلمية.
ب، ت

28- حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني، مؤسسة البيادر، فلسطين،
1988

- 29- ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله: تحقيق: عصام شقيو. دار ومكتبة الهلال- بيروت، دار البحار- بيروت، 2004
- 30- حداد، علي: الخطاب الآخر - مقارنة لأبجدية الشاعر ناقداً. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - 2000
- 31- حسون، رزق الله: أشعر الشعر، بيروت، 1870م
- 32- حقي، ممدوح: العروض الواضح. دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981.
- 33- الحموي، تقي الدين أبو بكر ابن حجة " بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق: رضا محسن القرشي. تصدير: عبد العزيز الأهواني منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974.
- 34- الحميري، نشوان بن سعيد: الحور العين. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي - القاهرة، 1948
- 35- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية، ط 1، 1982
- 36- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة. تحقيق: حامد أحمد طاهر. دار الفجر للتراث، القاهرة، ط 1، 2004
- 37- الدماميني، بدر الدين، أبو عبد الله محمد بن أبي بكر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة. تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994.
- 38- رابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية، د.، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد 5، العدد 1، 1990.

- 39- الرباعي، عبد القادر: البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني، 1985.
- 40- رجائي، أحمد: أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض. دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق- سورية، الطبعة الأولى، 1999.
- 41- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963.
- 42- الريحاني، أمين ألبرت: مدار الكلمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.
- 43- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني الواسطي (ت 1205 هـ \ 1790 م): تاج العروس شرح القاموس. منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1306 هـ.
- 44- الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق: فخر الدين قباوة. مكتبة المعارف، بيروت، ط 2، 1989.
- 45- زياد، علي عشري: بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981.
- 46- السراج، محمد علي: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل. الطبعة: الأولى، دار الفكر، دمشق، 1983.
- 47- السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هندراوي. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000.
- 48- ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر: دار الطراز في عمل الموشحات. دار الفكر، ط 3، 1980.
- 49- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. عالم الكتب، بيروت، الطبعة السادسة، 1966.

- 50- السيوطي، جلال الدين: الاقتراح في أصول علم النحو. تحقيق وتعليق: أحمد محمد قاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1976
- 51- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1388هـ. 1968
- 52- شفيع السيد: التكرير بين المثير والتأثير. دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ط1، 1978
- 53- الصغير، محمد حسين علي: الصوت اللغوي في القرآن. دار المؤرخ العربي، بيروت، ب.ت.
- 54- ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، مصر، ط12، ب، ت
- 55- الطرابلسي، محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد32، 1991
- 56- العالم، إسماعيل أحمد: التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، المجلد الثالث، العدد الأول، جرش للبحوث والدراسات، 1998
- 57- عبد الرحمن، إبراهيم: الشعر الجاهلي - قضاياها الفنية والموضوعية - ، دار النهضة العربية، 1980
- 58- عبد الرضا علي، العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989
- 59- عبد اللطيف، محمد حماسة: البناء العروضي للقصيدة العربية. دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999

- 60- ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد. دار الكتب العلمية، ط 1، 1404 هـ.
- 61- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية - حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والمستينات - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
- 62- عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي (شعر الأخطل نموذجاً). دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2011
- 63- عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. دار النهضة العربية بيروت
- 64- العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد: الجامع في العروض والقوافي. حققه وقدم له: زهير غازي زاهر، وهلال ناجي، ط 1، دار الجليل - بيروت، 1996
- 65- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر). تحقيق: مفيد قمحة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2، 1989.
- 66- العشماوي، محمد زكي: الشكل و المضمون في النقد الأدبي الحديث. عالم الفكر، م 9، ع 2، 1978.
- 67- العلوي يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423 هـ.
- 68- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
- 69- علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

- 70- عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي. منشأة المعارف بالإسكندرية، ب، ت.
- 71- العيد، يمنى: في معرفة النص. دراسات في النقد الأدبي دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999.
- 72- الغامدي منصور محمد: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، الرياض، 2001.
- 73- الغدامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط 1، 1987.
- 74- غريب، روز: تمهيد في النقد الأدبي. دار المكشوف، ط 1، بيروت. 1971.
- 75- الفارابي، أبو نصر محمد: كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الخفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة، 1967.
- 76- فخر الدين، يوسف: وادي النحل، مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية، 1997م.
- 77- أبو فرحة، محمد مرعي: حصاد السنين، مطبعة السلام، جنين - فلسطين، 2000.
- 78- فريزر: الوزن والقافية والشعر الحر. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد. الجمهورية العراقية، 1980.
- 79- القارئ، أمين: روائع الزجل، مطبعة طرابلس، لبنان، 1998م.
- 80- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء. دار الحديث، القاهرة.

- 81- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- 82- القلقشندي، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. دار الكتب العلمية، بيروت.
- 83- قوال، انطوان: الموشحات الأندلسية. دار الكتاب العربي، لبنان، 1996.
- 84- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972.
- 85- كوني، محمد: اللغة الشعرية. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997.
- 86- كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، 1986.
- 87- المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية. دار الفكر، ط 5، 1975.
- 88- المحبي، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. دار صادر، بيروت.
- 89- محمد، السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية - دراسة أسلوبية - دار الأندلس، الطبعة الأولى، 1979.
- 90- المسعدي، محمود: الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.
- 91- مصطفى، محمود: أهدى سبيل في علم الخليل. مكتبة المعارف للنشر والتوزيع. ط 1، 2002.

- 92- المعري، أبو العلاء: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ. ضبطه وفسر غريبه: محمود حسن زناتي. دار الآفاق الجديدة، بيروت
- 93- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط 5.
- 94- الملائكة، نازك: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- 95- مناع، هاشم صالح: الشايف في العروض والقوافي. دار الفكر العربي، ط 4، 2003.
- 96- مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ب.ت.
- 97- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب. دار الفكر، بيروت، ط 1997، 6.
- 98- النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1964.
- 99- الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف. مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1997.
- 100- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، بيروت، 1973
- 101- الهيب، أحمد فوزي: بحر الرجز والأراجيز ائتلاف واختلاف. مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 413 أيلول 2005.

102- وهبة، مجدي: معجم المصطلحات في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت.
ط2، 1984.

103- يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني، بيت الشعر، رام الله-
فلسطين، ج1، 2007م.

104- يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة
للكتاب، 1993.



معجم مصطلحات العروض والقافية

Pibliotheca Alexandrina



1213524

ISBN 978-9957-22-543-8



9 789957 225438



دار أسامة
للنشر والتوزيع

الأردن - عمان

هاتف: 00962 6 5658252 / 00962 6 5658253

فاكس: 00962 6 5658254 ص.ب: 141781

البريد الإلكتروني: darosama@orange.jo

الموقع الإلكتروني: www.darosama.net



ناشرون وموزعون

الأردن - عمان - العبدلي

تليفاكس: 0096265664085